بابک احمدی

ساختار و تأویل متن



بابک احمدی

ساختار و تأویل متن

۲

شالوده‌شکنی و هرمنوتیک

نشر مرکز



ساختار و تأویل متن

۲. شالوده‌شکنی و هرمنوتیک

بابک احمدی

چاپ اول ۱۳۷۰، شماره نشر ۱۷۸

چاپ پایا، کرج ، ۳۲۵۰ نسخه

تهران، خیابان دکتر فاطمی، خیابان رهی معیری، شماره ۳۴، کد پستی ۱۴۱۴۶

تلفن ۶۵۵۶۶۳

فهرست

جلد نخست

جلد دوم

کتاب سوم: شالوده‌شکنی متن

کتاب چهارم: تأویل متن

پیوست‌ها

برابرنامه‌ی واژگان

نمایه‌ها

کتاب سوم
شالوده‌شکنی متن

چنانکه آن خطاط سه‌گون خط نبشتی، یکی او خواندی لاغیر، یکی هم او خواندی هم غیر، یکی نه او خواندی، نه غیر او، آن منم که سخن گویم، نه من دانم، نه غیر من.

مقالات شمس تبریزی، دفتر اوّل، ص ۲۷۲

درآمد

آنچه به‌عنوان «پساساختارگرایی» معروف شده است نگرشی است به جهان که هم وابسته است به نتیجه‌های نظری ساختارگرایی و هم می‌کوشد تا از آنها فراتر رود. همانطور که هنرمندان «پسامدرنیست» به شیوه‌های تازه‌ای که مدرنیسم در رویارویی با مسائل قدیمی زیبایی شناسی پیشنهاد می‌کرد تکیه دارند؛ اما می‌خواهند با مدرنیسم همان کاری را بکنند که خود آن با هرگونه برداشت زیبایی شناسیک پیشین کرده است. آشکارا اندیشگران روزگار «پساساختارگرایی» به گونه‌ای برداشت تازه از جهان رسیده‌اند، هرچند خود بنیان هر برداشتی را «نقش برآب» می‌دانند. ژان فرانسوا لیوتار جهان معاصر را «پسامدرن» خوانده است و در کتابی با عنوان **موقعیت پسامدرن** ادعا کرده است که ما اساساً با نگاهی تازه به جهان می‌نگریم و پرسش هایی که پیش رویمان قرار دارند در گوهر خود با هر پرسش پیشین متفاوتند، زیرا به گونه‌ای ژرف و بنیادین «بی پاسخ» هستند. از این رو در کتاب دیگرش **اختلاف** نوشته است که نه علم ما علم است و نه فلسفه‌ی ما فلسفه، و اگر این واژگان را به این سهولت به کار می‌بریم از سر ناگزیری است، چرا که واژه‌ی تازه‌ای نمی‌توانیم اختراع کنیم، تنها باید بدانیم که با هدف های کلاسیک و آشنای علم و فلسفه سروکار نداریم و نشانی، حتی، از خوش‌پنداری های روزگار روشنگری در ما باقی نمانده است. «پسامدرن» حرکتی است به سوی «آگنوستی سیسم» با این باور که دریافت معنای نهایی گزاره و متن ناممکن است و «هجومی پیروزمندانه به ناشناخته نمی‌توان داشت، چرا که جایگاهش را نمی‌شناسیم».[1] لیوتار می‌گوید به‌جایی رسیده‌ایم که اشکال گوناگون سخن یا گونه‌های شکل گیری و ترکیب «جمله ها» (شناختی، روایی، اعلامی) به «حدّ شناسایی» رسیده‌اند و فراسوی آنها گستره‌ای اساساً ناشناختنی وجود دارد؛ یعنی ما در حال جدا شدن از واپسین پیوندهای معناشناسیک و «محتوای متن» هستیم؛[2] و این دلخوشی هگلی هم برایمان باقی نمانده است که اگر به وجود ناشناخته باور داشته باشیم، پس حدّی از آن را شناخته‌ایم و همین شناخت، گستره‌ی دانش ما را افزون می‌کند و از دامنه‌ی ناشناخته ها می‌کاهد. هگل

از «آگنوستی‌سیسم» کانتی نقد می‌کرد که «گوهر چیزی در خود» را ناشناختنی می‌دانست؛ اما ما اکنون با «مطلقِ ناشناخته» رویاروییم. اکنون دیگر ناتوانی ما را در بیان نمی‌توان به کمبودهای زبان، و کاستی‌های ابزار بیان و ارتباط نسبت داد، بل باید پذیرفت که ناتوانی ما در ارائه‌ی گزارش به موقعیت فرهنگی تازه‌ای مرتبط می‌شود که در آن «اساساً نمی‌توان شناخت» و از این رو چیزی همچون محتوای گزارش و بنیان کنش ارتباط، یعنی پیام برجا نمانده است. درست به همین معناست که لیوتار موقعیت پسامدرن را «بحران در ارائه‌ی گزارش» دانسته و گفته است که «کارکرد روایی از کف رفته است».[۳] می‌توان گفت که مهمترین پیشنهاده‌ی پسامدرنیسم بحران است، بحران حقیقت‌ها، ارزش‌ها و گرامی‌ترین باورهایمان. آیا به بن‌بستی رسیده‌ایم که هنر مدرن از آغاز این سده پیش رویمان تصویر می‌کرد؟ آیا به گفته‌ی ساموئل بکت آنچه می‌خواهیم بگوییم، به این دلیل ساده ناگفته می‌ماند که ناگفتنی است؟

بارها اندیشگرانی را که به «موقعیت پسامدرن» می‌اندیشند بی‌دقت به تمایز اندیشه‌هاشان، با عنوانی که نمایانگر کار یکی از آنها ــ ژاک دریداــ است «شالوده‌شکن» نامیده‌اند. اما انگار این قاعده‌ای در تاریخ اندیشه است که برچسب‌ها، هرچه هم با محتوا ناخوانا باشند، به‌کار روند و «جا افتند». همانطور که جز لوی استروس، دیگر «ساختارگرایان» این عنوان را نمی‌پذیرفتند؛ یا هیدگر هرگز نپذیرفت که او را «اگزیستانسیالیست» بنامند. اما امروز فوکو و بارت را ساختارگرا و هیدگر را اگزیستانسیالیست می‌خوانند. نکته اینجاست که بیشتر برچسب‌ها نخست با طنز و مطایبه‌ی رندانه از سوی ناقدان و مخالفان به‌کار رفته‌اند، سپس جا افتاده‌اند: عناوین فرمالیسم روسی، رمان نو، و مارکسیسم مثال‌هایی مشهورند. حتی در مورد عنوان «پسامدرنیسم» نیز میان نگره‌پردازانش وحدت نظری وجود ندارد. ناقدی می‌نویسد: «کاربردهای متنوع و گاه متضاد اصطلاح پسامدرنیسم اهمیتی ندارد، البته تا جایی که از آنها این نکته‌ی مرکزی دانسته شود که پسامدرنیسم به دگرگونی‌های کیفی در جامعه و اشکال ظهور فرهنگی آنها وابسته است».[۴] اما ادراک تفاوت‌های معنایی این اصطلاح بارها بیش از آنچه او می‌پندارد اهمیت دارد. در واقع او معنای مورد نظر خود را قطعی دانسته و آن را شرط تعریف معرفی کرده است، معنایی که با مباحث لیوتار همخوان است. می‌توان دید که اختلاف نظر درباره‌ی مفهوم پسامدرنیسم، کم از اختلاف در مورد مدرنیسم نیست. با توجه به این واقعیت که به هررو، هر عنوانی برای جنبشی (که خود منکر نظام و سامان منطقی در اندیشه است) نادقیق می‌نماید، در این کتاب به رسم رایج تن داده‌ام و مباحث کلی پساساختارگرایی را در کتابی با عنوان «شالوده‌شکنی» متن آورده‌ام. اما برای این کار دلیل مهمتری هم دارم:

شالوده‌شکنی نمایانگر روش بررسی متون است و اشارات این کتاب به پساساختارگرایانی چون دلوز یا لیوتار نیز در پی شناخت روش کارشان در بررسی متون بوده است شاید این نکته تن دادن به رسم رایج و «همنواگرایی» را توجیه کند.

یادداشت‌های درآمد به کتاب سوم

1. Y.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, 1985, p. 20.
2. Y.-F. Lyotard, *Le différend*, Paris, 1986, p. 74.
3. Y.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, p. 7.
4. Y. Schlute-Sasse, "Modernity and Post-modernity", *Cultural Critique*, 5, winter 1986-87, p.6.

فصل دوازده

متافیزیک حضور: دریدا

مداوم کوشیدم تا فلسفه را به صحنه آورم. صحنه‌ای که در آن حاکم نباشد.

دریدا

۱

ژاک دریدا به سال ۱۹۳۰ در الجزیره متولد شد؛ میان اقلیت فرانسویان استعمارگر بزرگ شد، اما هرگز حتی ذره‌ای هم با آنان همدلی نیافت؛ برعکس با مشاهده‌ی تقابل دو فرهنگ تصوری از ناهمسازی در سرش پیدا شد، که مفهوم برتری و پایگان ارزشی را انکار می‌کند و هنوز هم مشخصه‌ی اندیشه‌ی اوست؛ به‌ویژه که خود او به فرهنگ سوم «(و از یاد رفته‌ای)» تعلق داشت: یهودیت. در نوزده سالگی به پاریس رفت، آنجا ماندگار شد و فلسفه خواند. در حالیکه محیط فکری و حتی دانشگاهی دورانش یکسر زیر نفوذ پدیدارشناسی و اگزیستانسیالیسم قرار داشت. تاثیر نیچه، هوسرل و به‌ویژه هیدگر بر اندیشه‌اش یکسر آشکار است. به سال ۱۹۶۲، پاری از واپسین یادداشت‌های هوسرل را با عنوانی که خود فیلسوف به آن‌ها داده بود، یعنی **سرچشمه‌ی هندسه** ترجمه و منتشر کرد و پیشگفتاری مهم بر آن افزود. ترجمه‌اش چنان دقیق و درخشان بود که چهارده سال بعد وقتی ژرار گرانل سختگیرترین مترجم هوسرل، متن کامل **بحران علوم اروپایی و پدیدارشناسی متعالی** یعنی مجموعه‌ی واپسین یادداشت و کارهای هوسرل را منتشر کرد، ترجمه‌ی دریدا را بی‌دگرگونی در کار خود آورد؛[1] و نوشت: «به گمان ما بی‌حاصل آمد که ترجمه‌ای دیگر از این بخش ارائه کنیم، وقتی ترجمه‌ای چنین درخشان پیشتر انجام شده است».[2]

به سال ۱۹۶۷ شهرت و تاثیر دریدا در اندیشه‌ی معاصر با انتشار همزمان سه کتاب آغاز شد: **آوا و پدیدار**، که درآمدی است به مفهوم نشانه در پدیدارشناسی هوسرل؛[3] **نوشتار و تمایز** که مجموعه‌ای است از مقاله‌های کوتاه درباره‌ی ادبیات، فلسفه و زبانشناسی؛[4] و **درباره‌ی گراماتولوژی** با عنوان دوم «(درباره‌ی دستور زبانشناسی)» که کتابی است با هدف طرح» نظریه یا علمی جدید درباره‌ی نوشتار».[5] پنج سال بعد سه کتاب دیگر باز به گونه‌ای همزمان منتشر کرد: **مواضع** مجموعه‌ای از سه گفتگوی طولانی درباره‌ی مناسبت فلسفه و زبانشناسی؛[6] **حاشیه‌ها: درفلسفه** مجموعه‌ای از مقاله‌ها که «در حاشیه‌ی فلسفه جای دارند»

یعنی در آن مرزی که فلسفه را به زبانشناسی و نظریه‌ی ادبی می پیوندد (یا جدا می‌کند)؛[۷] و **بارآوری** که مجموعه‌ی سه مقاله است درباره‌ی افلاتون (و آنچه او زهر- دارو دانسته است)، مالارمه و فیلیپ سولر.[۸] «بارآوری» برابر فارسی دقیقی برای واژه‌ی فرانسوی که در عنوان کتاب آمده، یعنی La dissemination نیست. اساس واژه بر Semence است به معنای تخم (گیاه) و نطفه. به گمان دریدا هر اصطلاح زبان در حکم نطفه‌ای است زاینده.[۹] دریدا این مفهوم را پس از خواندن داستان **اعداد** فیلیپ سولر یافت. به نظر هر دو نویسنده، در نوشتار چیزی هست که سرانجام از هر نظام و منطقی سر پیچی می‌کند. یکی از نتایج شالوده‌شکنی کشف سازوکار این سر پیچی است (اگر که سازوکار داشته باشد). در هر متن شکلی از پخش شدن، و باروری معانی تازه به یاری معانی کهنه وجود دارد، این مشخصه ها در واژه‌ی فرانسوی آمده‌اند، اما «بارآوری» همه را بیان نمی‌کند.

از ۱۹۷۳ زندگی دریدا میان فرانسه و ایالات متحد تقسیم شد. در «اکول نرمال» پاریس ادبیات و در دانشگاه ییل ادبیات تطبیقی درس داد. کتاب‌های بسیاری پیاپی منتشر کرد: **آوای عزا** که تدوینی است از نوشته‌های هگل و ژان ژنه.[۱۰] عنوان کتاب **شاید**، به معنای «آوای ناقوس در مرگ کسی» باشد. واژه‌ی Glas تبار لاتین دارد و واژگان کلاس و کلاسیک از این تبار برخوردارند.[۱۱] در زبان فرانسوی کهن این واژه به معنای «حرکت متداوم» به کار می رفت. شاید دریدا از این عنوان بیشتر حرکت متناوب آونگ را در نظر داشته است: گونه‌ای آمد و شد مداوم میان متون هگل و ژنه، میان زبان و گفتار، میان سخن فلسفی و سخن ادبی. در متن کتاب اشاره‌ای به حرکت زبان در دهان هست و از آن با عنوان Glas یاد شده است.[۱۲] کتاب دیگر دریدا **مهمیزها** نام دارد، که درباره‌ی روش‌های گوناگون نگارش (شیوه‌های بیان) در آثار نیچه است.[۱۳] کتاب دیگر دریدا درباره‌ی نیچه **اتو- بیوگرافی ها** نام دارد و بخشی از آن درباره‌ی کاربرد نام‌های خاص در آثار نیچه است؛ و این متن سخنرانی ای است که دریدا به سال ۱۹۷۶ در دانشگاه ویرجینیا ارائه کرد.[۱۴] کتاب بسیار مهمی که دریدا در این ایام به چاپ رساند **کارت‌پستال از سقراط تا فروید وفراتر** نام دارد؛[۱۵] کتاب مجموعه‌ای است از نوشته‌های پراکنده و یادداشت‌های روزانه و رساله‌های گوناگون دریدا (که بسیاری از آنها درباره‌ی روانکاوی هستند). سپس دریدا توجه به نام خاص را که در **اتو- بیوگرافی ها** آغاز کرده بود، ادامه داد. در آن کتاب اشارات نیچه به خود او را حدیث نفس ندانسته بود و اتو را به معنای آشنا در زبان فرانسوی یعنی «خویشتن» نیاورده بود.[۱۶] بحث در مورد جایگاه نام در متن را در کتاب **شی بولت** درباره‌ی پل سلان[۱۷] و هم **امضای پونژ** ادامه داد (می‌توان عنوان رساله‌ی آخر را **مُهر پونژ** نیز دانست).[۱۸] عنوان این رساله دشوار به زبانی دیگر بازمی‌گردد، زیرا دو واژه‌ی **امضاء و پونژ** درهم شده‌اند.

شاید بهتر باشد که آن را به گونه‌ای آزاد ترجمه کنیم: نشانه‌ای که پونژ را با آن می‌یابیم. کار دیگر دریدا از **لحن آپوکالیپس گونه‌ای که به تازگی فلسفه پذیرفته است** پژوهشی است درباره‌ی معانی عنوانِ واپسین کتاب عهد جدید.[۱۹] مجموعه‌ای از مقاله‌های دریدا درباره‌ی نقاشی مدرن در کتاب **حقیقت و نقاشی** منتشر شده‌اند.[۲۰] بر شمردن عناوین آثار دریدا هنوز به نیمه هم نرسیده است.

دریدا در سال‌های اخیر کتاب‌ها و رساله‌های زیادی منتشرکرد که حجم آنها بیش از هزارها صفحه‌ی چاپی است. از آن میان پاری از مهمترین عناوین را نام می‌برم: مجموعه‌ای از مقاله‌ها، یادداشت‌های روزانه، و خاطرات دریدا با عنوان **نَفْس** منتشر شد که عنوان دومش «ابداع دیگری» است. تمامی نوشته‌های این کتاب پُرحجم را مفهوم آفرینش مخاطب در زبان به یکدیگر می‌پیوندد.[۲۱] سبک و شیوه‌ی نگارش کتاب یادآور **کارت‌پستال** است: مباحث نیز گونه‌ای دنباله‌ی منطقی آن کتاب به‌شمار می‌آید. کتاب بسیار خواندنی است، چرا که در بیشتر مقاله‌ها و یادداشت‌ها، دریدا از کسانی که «دوستشان دارد» یاد کرده است؛ مقاله‌ای با عنوان «مرگ‌های رولان بارت» به دستاوردهای آن نویسنده می‌پردازد؛ مقاله‌ی دیگری با عنوان «برج بابل» به نظریه‌ی والتر بنیامین درباره‌ی زبان و ترجمه اختصاص یافته است؛ و مقاله‌ای دیگر با عنوان «گزین گویه» مسأله‌ی نام را در **رومیو و جولیت** شکسپیر مطرح می‌کند؛ مقاله‌ی دیگری «دست هیدگر» نام دارد. جز هیدگر، نیچه و فروید البته حاضرند و نیز فلوبر، پیتر آیزنمان معمار، امانوئل لویناس، و نلسون ماندلا. کتاب دیگر دریدا عنوان **درباره‌ی روح و پرسش** دارد.[۲۲] همزمان با انتشار این متن فلسفی که اشاره‌ای هم به نازیسم دارد، دریدا به «دفاع» از هیدگر پرداخت. او در جدالی که در پی انتشار کتاب ویکتور فاریاس **هیدگر و نازیسم** در مورد عقاید سیاسی هیدگر، و به‌ویژه رابطه‌ی فیلسوف با حزب ناسیونال سوسیالیست آلمان و سکوت او در برابر جنایت‌های نازی‌ها، سکوتی که حتی پس از سال ۱۹۴۵ نیز نشکست، درگرفت، از هیدگر دفاع کرد.[۲۳] هیدگر به سال ۱۹۳۳ یعنی نخستین سال به قدرت رسیدن هیتلر با فعالیت‌های ضد دمکراتیک نازی‌ها در نظام دانشگاهی آلمان همراهی کرد. هرچند او بعدها گفت که ایمانش به نازی‌ها را زود از دست داده بود و از مقام‌های خود استعفاء کرده و تنها به تدریس فلسفه بسنده کرده بود،[۲۴] اما فاریاس (شاگرد شیلیایی او) معتقد است که گفته‌های هیدگر حقیقت ندارد و بنا به شواهدی که از زندگی خصوصی فیلسوف ارائه کرده است، نشان می‌دهد که هیدگر همواره به نازی‌ها معتقد بود، سامی‌ستیز بود و... یورگن هابرماس در پیشگفتاری به متن آلمانی کتاب فاریاس می‌نویسد که هیدگر «به گونه‌ای علنی» به حزب ناسیونال سوسیالیست آلمان پیوست و از برنامه‌های آن حزب در سرکوب

آزادی‌ها، آشکارا دفاع کرد، اما هرگز به گونه‌ای علنی، آشکار و صریح گسست خویش را از آن حزب، برنامه و ایدئولوژیش اعلام نکرد، حتی پس از سال ۱۹۴۵.[۲۵] دریدا همچون امانوئل لویناس، ژان فرانسوا لیوتار و بسیاری دیگر از اندیشگران فرانسوی از این تز دفاع کرد که عقاید سیاسی هیدگر در دهه‌ی ۱۹۳۰ هیچ ارتباطی به اندیشه‌ی فلسفی او ندارد و سکوت مطلق فیلسوف در برابر جنایت‌هایی که به‌خوبی از آنها باخبر بود، لطمه‌ای به مقام والای او در اندیشه‌ی فلسفی مدرن نمی زند.[۲۶]

از کتاب‌های دیگر دریدا یکی عنوان **یولیس گرامافون** دارد که می‌توان آن را به **دستور آوایی اولیس** ترجمه کرد. اولیس تلفظ فرانسوی نام قهرمان حماسه‌ی هومر است، که الگوی **یولیسس** جیمز جویس آن حماسه بوده است.[۲۷] عنوان دوم کتاب «دو واژه برای جویس» است. کتاب در پی اثبات این نکته است که «آری» و «خنده» برای جویس یک معنا داشتند. به شیوه‌ی دریدا در حاشیه‌ی متن نکته‌های مهمتر آمده‌اند: اقتدار زبان، امکان ترجمه، نسبت متن و دانایی. کتاب دیگر دریدا درباره‌ی پل دمان است، اندیشگر برجسته‌ی آیین شالوده‌شکنی متن که به سال ۱۹۸۳ درگذشت. کتاب دریدا با عنوان **یادمان‌ها** دو بخش دارد.[۲۸] بخش نخست به بهانه‌ی خاطراتی از دمان اساساً درباره‌ی خاطره‌نویسی است و بخش دوم به آثار دمان اختصاص یافته است. کتاب دیگر دریدا **دودمان‌ها** نام دارد، که می‌توان آن را به «ساحل‌ها» و نیز به «راحتگاه‌ها» نیز ترجمه کرد.[۲۹] مقاله‌ی مشهور دریدا «قانون انواع» درباره‌ی ژانرهای ادبی در آن آمده است. به‌جز کتاب‌هایی که عنوانشان را آوردم، دریدا انبوهی رساله و مقاله نوشته است. این مجموعه‌ی عظیم که در بیست سال گذشته منتشر شد، حکایت از نیروی آفریننده‌ی ذهنی توانا دارد که در پی سنت نیچه و هیدگر خواهان ارائه‌ی نقدی بنیانی به «سنت متافیزیک در اندیشه‌ی غرب» است و هدف حمله‌هایش نه‌تنها سخن فلسفی، بل هر شکل کاربرد زبان در ادبیات و نبز در گفتار هرروزه است. دریدا همچون نیچه و هیدگر تلاش نمی‌کند تا صرفاً نظر ما را دگرگون کند، بل می‌خواهد شیوه‌ی تازه‌ای از اندیشیدن را پیش کشد. هریک از این سه فیلسوف در پایان سنتی که بیش از دو هزاره به درازا کشیده است، می‌کوشد تا سرچشمه‌ی خطا را بیابد. این سرچشمه برای نیچه مسیحیت است، برای هیدگر متافیزیک است و برای دریدا «کلام محوری».

در آوریل ۱۹۸۵، در نخستین گفتگوی دریدا که به زبان انگلیسی انجام شد، سالوینشکی پژوهشگر مجار از او خواست: «شما در **آپوکالیپس** نوشته‌اید که تا ندانیم متن را چه کسی گفته و نوشته است، متن از بینشی استوار به آپوکالیپس خبر می‌دهد [آخر زمانی است]؛ پس

خود را معرفی کنید و از زندگی اندیشمندانه‌ی خود بگویید»؛ دریدا گفت که زندگی اندیشمندانه‌ای جدا از زندگی معمولی خود ندارد و به همین دلیل خود را روشنفکر نمی‌داند، و کتاب‌هایش ریشه در ساده‌ترین رخدادهای «غیرفکری» داشته‌اند.[۳۰] او که بارها از ضرورت گذار از «اندیشه‌ی متافیزیکی سده‌ها» یاد کرده است، اینجا یادآور شد که روسو، هیدگر، جویس، مالارمه و آرتو (کمی بعد نیچه و فروید را هم همراه آنها کرد) به او شوق خواندن و نوشتن را آموزش دادند؛ اما فلسفه برایش بهانه‌ای است تا روزی بتواند به ادبیات بپردازد و آرزویش نوشتن یک رمان است. او شرح داد که نخست در پی این پرسش که «ادبیات چیست؟» کار فلسفی را آغاز کرد، سپس پرسید: «نوشتار چیست؟» و همین پایه‌ی نگارش کتاب **درباره‌ی گراماتولوژی** شد؛ سپس به سودای رمان بازگشت و **آوای عزا** و **کارت‌پستال** را همچون «رمان‌هایی» نوشت.[۳۱]

فیلسوفِ قصه‌نویس میان فرانسویان کم نیست: دیدرو، روسو، ولتر، ساد، باتای، بلانشو و سارتر؛ همگی آرزوی دریدا و رولان بارت را فعلیت بخشیده‌اند. اشتیاق به نوشتن رمان سبک و شیوه بیان و تدوین نوشته‌های بارت و دریدا را شکل داده است. برخلاف بارت که به روش نگارش کلاسیک‌ها (خلاصه‌گویی، ایجاز، جمله‌های کوتاه، حذف، تکیه بر گزین‌گویه) نزدیک می‌شد و «مدرنترین» استادانش در اسلوب نگارش و بیان والری و ژید بودند، دریدا «مدرن‌نویس» است. البته گاه به گونه‌ای عمدی به شیوه‌ی بیان کلاسیک‌ها نزدیک شده است، اما این موارد اندکند و آشکارا عمدی؛ همچون قطعات کوتاه و زیبایی که در ۱۹۸۱ درباره‌ی بارت نوشت و با عنوان «مرگ‌های رولان بارت» منتشر کرد. این متن همچون یادداشتی خطاب به نویسنده‌ای است که دیگر زنده نیست.[۳۲] در همین سال دریدا در حاشیه‌ای بر کتابی که به توضیح عقایدش اختصاص یافته بود، یعنی مجموعه‌ی سخنرانی‌ها و مباحثی که عنوان روشنگری هم دارند: **انجام‌های آدمی**، نوشت: «شاید یادداشت هرگز به مقصد نرسد، اما درست در همین سوگنامه است که سرچشمه‌های امکان ادبیات را می‌توان یافت».[۳۳] به گمان دریدا «نامه‌ی نرسیده» نگارش را به کنشی مالیخولیایی بدل می‌کند، به گونه‌ای حسرت و ادبیات را کارکرد اشک و اندوه می‌کند. مونتنی در رثای دوستش اتین دلا بوئه‌تی (نویسنده‌ی رساله‌ی **درباره‌ی بندگی خودخواسته**) در نخستین مجلد **رساله‌ها**، در مقاله‌ای با عنوان «درباره‌ی دوستی» نوشته است که اندوه و حسرت نوشته‌ای «جدی» را به «متنی ادبی» بدل می‌کند.[۳۴]

۲

اینک، چکیده‌ای از بنیان عقاید دریدا ارائه می‌کنم، سپس با شرح بیشتری به سرچشمه‌های

کارش و تدقیق سویه‌های گوناگون اندیشه‌اش می‌پردازم.[۳۵] این بخش را همچون «نمایی از دور» (به معنای سینمایی) یا گونه‌ای «عکس منفی» بدانید. چرا که از موضوع بررسی فاصله دارد، نگاه نخست است. پیشنهاده‌ی آغازین نقد دریدا به متافیزیک غربی این است که اندیشه‌ی فلسفی - علمی غربی همواره زندانی عناصری دوقطبی بوده است که خود آفریده و بعد پنداشته است که واقعیت دارد. اندیشه‌ی متافیزیکی هرگز نتوانسته است خود را از بند این زندان برهاند: بد در برابر نیک، نیستی در برابر هستی، غیاب در برابر حضور، نادرست در برابر درست، دروغ در برابر حقیقت، تمایز در برابر همانندی، ذهن در برابر ماده، جسم در برابر روح، مرگ در برابر زندگی، زن در برابر مرد، طبیعت در برابر فرهنگ، نگارش در برابر خواندن، نوشتار در برابر گفتار و... این دو قطب هرگز، برای خود، به گونه‌ای مستقل و «قائم به ذات» وجود نداشته‌اند. حتی در تقابل گوهر/ شکل ظهور ما گوهر را با ارجاع به شکل ظهور می‌شناسیم. در مواردی آشکارا یکی نفی دیگری است (خطا یا نادرست، شکل منفی درست است؛ بدی شکل سالبه‌ی نیکی است و...) و در بقیه‌ی موارد گونه‌ای باور ناگفته این نفی را می‌سازد (فرهنگ نفی طبیعت دانسته می‌شود و زن نفی مرد). نکته‌ای اصلی اینجاست که نه‌تنها این دوگانگی براساس تضاد دو قطب استوار است، بل همواره، آشکارا یا نهان، یکی از دو قطب گونه‌ی از شکل افتاده‌ی دیگری پنداشته می‌شود: زشتی به معنای از شکل افتادگی مورد زیباست؛ بدی به معنای سقوط نیکی است؛ نادرست گونه‌ی از شکل افتاده‌ی درست است و... به بیان دیگر این دو قطب همواره در پایگانی (سلسله مراتبی) جای دارند که در آن ارزش یکی برتر از دیگری است: نیکی از بدی، و زیبایی از زشتی برترند، یعنی با ارزش‌ترند. و در مواردی بحث پیش می‌آید که آیا مثلاً طبیعت برتر است یا فرهنگ، نوشتار برتر است یا گفتار، یا در مواردی باوری نهانی وجود دارد که حضور را برتر از غیاب، و مرد را برتر از زن می‌شناسد و این باور به گونه‌های متفاوت به بیان درمی‌آید.[۳۶]

این باور به دوگانگی، و این ارزش گذاری، همواره به بنیانگذاری عملی پایگان منجر شده است و دست آخر، وحدت، هماهنگی و حضور (در زمان و مکان) را از فاصله، تمایز و غیاب برتر دانسته است. فلسفه‌های متافیزیکی در جستجوی یافتن پاسخی بر مسأله‌ی هستی، همواره هستی را چونان حضور فرض کرده‌اند. به نظر دریدا می‌توان از هریک از دوگانگی‌ها آغاز کرد و به وجود آن پادگان پی برد. خود او، البته نه به تصادف، کار را از دوگانگی میان نوشتار و گفتار آغاز کرده است. دریدا نشان داد که در سنت فکری، فلسفی و علمی غرب همواره گفتار از نوشتار «باارزشتر» انگاشته شده است؛ و در هرگونه متن به گفتار امتیاز داده‌اند. یعنی جایگاه گفتار را در آن پایگان برتر از نوشتار دانسته‌اند. گفتار به

این دلیل مهمتر و باارزشتر از نوشتار پنداشته شد که در هر ارتباط گفتاری، گوینده و شنونده هردو حاضرند و گفت و شنود براساس این حضور ادامه می‌یابد. حتی اگر این دو از هم فاصله‌ی مکانی داشته باشند، باز هریک از وجود حاضر دیگری باخبرند. مثلاً در مکالمه‌ای تلفنی هریک از دو طرف می‌داند که دیگری «در زمان حاضر جایی هست» که ادامه‌ی گفتگو ممکن می‌شود و این امکان از آن حضور به دست می‌آید. شنیدن آوای کسی، فاصله‌ی زمانی و مکانی را بی‌اعتبار می‌کند. گوینده خود می‌شنود که چه می‌گوید و با گرفتن پاسخ درمی‌یابد که شنونده‌ی او هم آن را شنیده است. شکل کامل گفتار آنجاست که گوینده و شنونده رویاروی یکدیگر نشسته باشند («حضوری کامل» داشته باشند). اینجا ظاهراً دوسویه‌ی کنش گفتاری با یکدیگر پیوند و حتی وحدت می‌یابند. در این «شکل کامل» گفتاری که واکنش فوری شنونده را در پی داشته باشد باارزشتر دانسته می‌شود. مثلاً آنتونی در **جولیوس قیصر** شکسپیر آن واکنشی را که می‌خواهد از شنوندگانش یعنی «مردم شریف رم» به‌دست می‌آورد. در حالتی که گوینده رویاروی شنونده نیست (مثلاً در رسانه‌های همگانی جدید) حضور ناکامل است. حالتی میان نوشتار و گفتار برقرار می‌شود. هرچند گوینده از آن دسته از اعضای فیزیکی بدن بهره می‌گیرد که بیشتر در جریان گفتار کارآیی دارند، اما از آنجا که واکنش فوری شنونده یا شنوندگانش را دریافت نمی‌کند، کار او به کنش نوشتاری نزدیک می‌شود. در گفتار حضور شرط اصلی تداوم منطق مکالمه دانسته می‌شود. به دلیل حضور گوینده می‌تواند تبدیل به شنونده شود و به گفته‌های کسی گوش کند که لحظه‌ای پیش شنونده‌ی او بود.[۳۷]

انگار حضور و «وجود بی‌میانجی کسی دیگر» همچون ضمانتی است برای ما، تا باور کنیم که آنچه می‌گوییم بامعناست و معنایش درک‌شدنی است، و چیزی را می‌گوییم که خود معنایش را درک می‌کنیم. جدا از اینکه آیا به‌راستی چنین می‌شود یا نه، به پندار ما به هررو معنا در حضور به گونه‌ای کامل به دست می‌آید و «منطق مکالمه» حضور دیگری است. دریدا تاکید کرده است که این فرض مسلم متافیزیک غربی است. او این باور به حضور خود معنا را Logocentrism خوانده است که از ترکیب واژه‌ی یونانی «لوگوس» به معنای کلام، منطق، خرد با واژه‌ی یونانی سنتروم به معنای مرکز و محور دارد (که به گونه‌ای طنزآمیز واژه‌ی لاتین سنتروم به تبار یونانی «کنترون» به معنای سیخ می‌رسد). اصطلاح دریدا را به «کلام محوری» برگردانده‌ام، اما باید به یاد داشته باشیم که اینجـا کلام با خرد همراه دانسته می‌شود. در نگرش «کلام محور» نوشتار صرفاً بیانگر، نماینده و در پاری موارد جانشین گفتار است. موردی است دست دوم، حاشیه‌ای و کم‌ارزش، که فقط وقتی گفت و شنود رویارو ناممکن می‌شود، به کار می‌آید. و افلاتون که می‌گفت نوشتار هیچ نیست مگر

یاری‌دهنده به حافظه، همان دیدگاه کلام محور را تکرار می‌کرد. نوشتار باید بتواند که با کاربرد فاصله و تمایز بر آنها پیروز شود. گوینده زبان را به کار می‌برد، نویسنده زبان را به کاغذ می‌سپارد، از آن فاصله می‌گیرد، آن را تبدیل به شکلی می‌کند که برای مخاطب هرچند در فاصله‌ای بسیار دور قابل استفاده گردد؛ حتی پس از مرگ خود او هم بتوان آن را خواند. این همراه شدن غیاب و مرگ با تمایز و فاصله، سویه‌ی حضور خود معنا یا اعتبار کلام محوری را از میان می‌برد. نامه را برای کسی که غایب است می‌نویسم؛ وصیتنامه را برای کسانی می‌نویسم که وقتی خودم غایب شده‌ام بخوانند؛ کتاب را برای خوانندگانی که «اکنون» غایب هستند می‌نویسم و آنان کتاب را در غیاب من می‌خوانند. نوشتار «نشانه‌ی نشانه» است: نشانه‌ی نوشتاری نشانه‌ای است از نشانه‌ی آوایی و در غیابش جانشین آن می‌شود. همانطور که نشانه‌ی آوایی در غیاب موضوع جانشین آن می‌شود. بدین‌سان نوشتار «منش پیوستی» می‌یابد؛ اضافه می‌شود به گفتار. یا به عبارت بهتر جانشینِ جانشین است. کلام گفتاری جانشین خود چیزهاست، نوشتار جانشین کلام گفتاری است. بنا به این استدلال در پایگان ارزشی گفتار بارها بر نوشتار برتری دارد. نکته‌ای که از فلسفه‌ی یونان باستان تا امروز پذیرفته شده است؛ و دریدا آن‌را یکی از جلوه‌های متافیزیک غرب می‌داند و جلوتر خواهیم دید که ویژه‌ی غرب هم نیست. ریشه‌ی کلام محوری شیفتگی در برابر آواست. کلامی که گفته می‌شود (به یاری آواها بیان می‌شود) کامل می‌نماید. اینجا دریدا از «آوا محوری» یاد می‌کند.

دریدا این برتری کلام گفتاری به کلام نوشتاری، یعنی بنیان آوا محوری و کلام محوری را باور ندارد. او به این بنیان فکری که معنا در گفتار حضور دارد و در نوشتار پنهان است انتقاد دارد. مورد مقابل را هم نپذیرفته است، یعنی این دیدگاه را که نوشتار از گفتار برتر است و معنا در آن حاضر است. او این باور را «نوشته محوری» نامیده و تاکید کرده که معنا در متن نوشتاری نیز غایب است. خلاصه، دریدا برتری حضور به غیاب را قبول ندارد و سویه‌ی مستقیم معنایی را از سویه‌ی نمایندگی و بیانگری برتر نمی‌داند. به گمانش گفتار نیز براساس تمایز و فاصله ساخته شده است و از این نظر تفاوتی با نوشتار ندارد. همین نکته که یک واژه به دال یا واقعیتی واج‌شناسیک و مدلول یا واقعیتی ذهنی تقسیم شده است، و همین حکم درست سوسور که زبان نظامی است که از تمایزها ایجاد شده است و مجموعه‌ای از واحدهای معنایی مستقل نیست، نشان می‌دهد که زبان در گوهر خود و در کل از تمایزها و فاصله‌هایی شکل گرفته است که هرچند می‌کوشد تا بر آن‌ها پیروز شود ولی همواره شکست می‌خورد. می‌دانیم که لفظ، همانندی گوهری با معنا ندارد و هر نشانه براساس گوهر مشترک دال و مدلول، بل بر پایه‌ی قرارداد استوار است. و قرارداد نشان تمایز

دال و مدلول، لفظ و معناست.[۳۸] به بیان دیگر کنش دلالت و نشانه گذاری اساساً استوار به تمایز است. تا آنجا که معنا و مقصودی در کاربرد زبان وجود دارد تمایز نیز هست. چیزی را معنا کردن، به گونه‌ای خودکار نشان می‌دهد که معنا خود آن چیز نیست. دریدا برای این شکاف و فاصله‌ای که در هرگونه دلالت میان معنا و موضوع وجود دارد، واژه‌ی Differance را پیشنهاد کرده است که خود از واژه‌ی فرانسوی Difference به معنای تمایز متمایز است. واژه‌ی پیشنهادی دریدا، وقتی گفته شود، تلفظ آن تفاوتی با واژه‌ی فرانسوی Difference ندارد، اما زمانی که نوشته شود با آن متفاوت است. شاید در زبان فارسی بهتر باشد این واژه‌ی دریدا را «تمایوز» بنویسیم. دریدا نشان داده است که این «تمایز» در دل هر چیز که به نظر حاضر، مستقل و استوار به خویش می‌آید، وجود دارد. نه‌تنها در زبان (یعنی در ساحت دلالت معنایی) بل در آگاهی نیز «حاضر» است. دریدا گفته است: « differance صرفاً در رابطه‌ی غیبت/ حضور وجود دارد. در واقع شکل نظام‌یافته‌ی کارکرد تمایز است».[۳۹] پندار حضور معنا، به هر شکل که پذیرفته و توجیه شود، نادرست است. وقتی می‌گوییم: «ناگفته خود آشکارست که...» باید بدانیم که گفته یا ناگفته هیچ چیز خود آشکار نیست. هیدگر، پیش از دریدا، نشان داده بود که تمایز پوشیدگی / آشکارگی خود آشکار نیست. فروید هم نشان داده بود که آگاهی ما حضوری کامل، بامعنا و مستقیم ندارد، بل وابسته است به فاصله و تمایز (فاصله و تمایزی که میان پاره‌ی آگاه و پاره‌ی ناآگاه وجود دارد). دریدا به این سویه‌ی بی‌معنایی نشانه تاکید کرد و از این رو پیشنهاد داد که به جای نشانه از «علامت» استفاده کنیم که آشکارا علامتی است به چیزی که از آن جداست و با آن فاصله دارد. مفهوم تمایز، مفهومی است وابسته به فلسفه‌ی هیدگر. بحث از آن (همچون پنهان بودن هستی، تمایز هستی / وجود) در بسیاری از آثار هیدگر به اشکال گوناگون آمده است. بحث هیدگر از پنهان شدن هستی، در اندیشه‌ی دریدا همچون تمایز آنچه در زمان حاضر آشکار است و آنچه اکنون حاضر نیست، جلوه می‌کند.

ناباوری به دلالت معنایی و منطق استوار به «کلام محوری» گونه‌ای تازه از خواندن متون را می‌طلبد. آشکارا دریدا در پی فهم «معنای نهایی» متن نیست. روش سنتی خواندن که متن را به شماری از گزاره‌ها، احکام و یا درونمایه‌ها تقسیم می‌کند، استوار به کلام محوری است. دریدا همچون بارت و ساختارگرایان معتقد است که مولف را باید «اختراعی که دیگر سودی ندارد» انگاشت و متن را آغاز خواندن دانست. او همچون روسو می‌گوید: «چیزی خارج از متن وجود ندارد».[۴۰] هر متن که می‌خوانیم، در جریان خواندن شالوده‌شکنی می‌شود، یعنی بنیان و ساحت «کلام محوری» و متافیزیکی آن شکسته

می شود. فراشد دنبال کردن معنا به هیچ رو حضور معنا نیست و در جریان خواندن، معناهای بی‌شمار آفریده می شوند که در خود انکار معنای نهایی است. شالوده‌شکنی نه یک مفهوم، بل یک کنش است. توشی هیکو ایزوتسو پژوهشگر ژاپنی در نامه‌ای به دریدا از او خواست که با تشریح معنای دقیق شالوده‌شکنی، در یافتن برابر ژاپنی یاری کند. دریدا در پاسخ تاکید کرد که برگردان واژه‌ی Deconstruction به ژاپنی یا هر زبان دیگری لزوماً یک واژه (یا برابر لغوی واژه‌ی فرانسوی) نیست. واژه یا واژگان برابر باید «همان چیزی را روشن کنند که این واژه می‌گوید».[41]

برخلاف آنچه در نگاه نخست به نظر می‌آید، شالوده‌شکنی یک متن به معنای ویران کردن آن نیست. هدف از میان بردن شالوده نیست تا نشان دهیم که فاقد معناست. شالوده‌شکنی از ویرانی دور و به تحلیل متن نزدیک است. از جنبه‌ی تبارشناسی واژگان ریشه‌ی یونانی «آنالیسیس» به معنای بی‌اثر و خنثی کردن است. هدف و معنای واقعی روش دریدا نیز جز این نیست؛ او می‌خواهد متن را بی‌اثر و خنثی کند، و این کار را صرفاً درون متن و به یاری خود آن انجام دهد. معنای این کنش نه ویران کردن متن، بل ویران کردن دلالت معنایی و سویه‌ی کلام محوری متن است. دریدا می‌گوید: «شالوده‌شکنی را نه می‌توان به یک روش تقلیل داد و نه به تحلیل... فراتر از نقد و از ایده‌ی نقد می رود. هرچندِ بسیاری آن را به گونه‌ای منفی تاویل می‌کنند، اما باید دانست که موردی منفی نیست».[42] در متنی که شالوده‌اش شکسته است، سالاری یک وجه دلالت بر سویه‌های دیگر دلالت از میان می رود. متن به این اعتبار «چند ساحتی» می شود. دریدا نوشته است: «خواندن متن، همواره باید به مناسباتی ویژه برسد که نویسنده آنها را طرح نکرده است، مناسباتی میان آنچه او از زبانی که به‌کار برده، انتظار داشته و آنچه انتظارش را نداشته است. این مناسبات گونه‌ای توزیع کمّی میان سایه و روشن، نیرو و سستی نیست، بل ساختاری دلالت‌گر است که کنش خواندن نقادانه باید آن را بیآفرینند».[43] به بیان دیگر شالوده‌شکنی نمایشگر قدرت، ضعف، هوش یا حماقت نویسنده‌ی متن نیست، بل روشنگر آن ضرورتی است که بنا به آن، آنچه نویسنده دیده است، با آنچه او ندیده است، پیوند می یابد. شالوده‌شکنی بدین‌سان با نقادی به معنای دقیق آن یکی است. نقدِ نظامی نظری، به معنای ارزیابی قدرت‌ها و سستی‌های آن نیست، بل تحلیلی است که بر امکانات آن نظام تاکید می‌کند، تمامی آن چیزهایی را که «طبیعی» و آشکار انگاشته می شوند رها می‌کند تا نشان دهد که این چیزها تاریخ و تکامل ویژه‌ی خود را دارند، و «به دلیلی خاص» چنین می‌نمایند. بدین‌سان آغازگاه نقد نه داده‌های موجود، بل شالوده‌ی فرهنگی است، شالوده‌ای که بیشتر ناشناخته برجا مانده است. شالوده‌شکنی که دریدا طرح و از آن دفاع

می‌کند دارای معنای مثبت (تحلیل و شناخت) است و نه معنای نفی (ویرانی). همانطور که در تحلیل دستور زبان برای فهم شالوده‌ی هر گزاره باید آن را شالوده‌شکنی کرد.[۴۴] نکته اینجاست که هرگونه تحلیل و شناخت به گونه‌ای و تا حدّی نقادانه است. از دیدگاه ارزشی شاید شکستن شالوده‌ی یک متن در حکم نفی آن باشد؛ اما این نکته زمانی اهمیت می‌یابد که پیشتر متن را شناخته باشیم. شالوده‌شکنی در گام نخست برای شناخت کارآست؛ و در گام بعد (به یاری میانجی های دیگر) به کار ارزش گذاری هم می‌آید. کوپرنیک نقدی بر نظریه‌ی بطلمیوس درباره‌ی ستارگان ارائه کرد. اما این نظریه که زمین گرد خورشید می‌چرخد به هیچ‌رو در حکم «اصلاح» نظریه‌ی دیگری نیست که تاکید می‌کند که خورشید گرد زمین می‌چرخد. این گونه‌ای دگرگونی در بینش، شکلی از زیر و رو شدن پیشنهاده‌های نظریه‌ی کهن است. شکستن شالوده‌ی آن است. یعنی کاری است که اعتبار برداشت (یا معنای) کهن را که همگان آشکار و قطعی می‌دانستند، باطل می‌کند. کار مارکس در نقد اقتصاد سیاسی (و او خود بارها به تاکید این واژه‌ی نقد را به کار می‌برد، و البته از معنای هگلی آن دستکم پس از گروندریسه، دور می‌شد) در حکم شالوده‌شکنی نظریه‌های اقتصاد کلاسیک بود. ناقد هرگز نمی‌پرسد: «معنای این نظریه چیست؟» بل می‌کوشد تا دریابد که «نظریه به چه کار می‌آید، یعنی چگونه ساخته شده است و امکاناتش کدامند».[۴۵]

در خواندن متن، باید معنایی را که برآمده از «کلام محوری» است کنار بگذاریم، و بپذیریم آن معنایی که بیهوده‌اش می‌پنداشتیم استوار است به حضور حقیقت. تنها از این راه، کشف معناهای دیگر متن ممکن می‌شود، یعنی آن معناها که به دلیل پندار ما (که فاصله‌ای میان متن و نویسنده نمی‌شناخت) پنهان مانده بود. در گام بعد باید ناخوانا بودن معناهای به‌دست آمده از منطق کلام محوری را با معانی دیگر سنجید. شالوده‌شکنی اختراع معانی تازه نیست. حتی باید پذیرفت که تمایز هم مفهومی نظری نیست که برتر یا درستتر از حضور باشد. تنها به کار علم نوشتار می‌آید و با این علم یعنی با «گراماتولوژی» می‌توان تناقض معنایی را در متونی کشف کرد که استوار به کلام محوری نوشته و خوانده شده‌اند. روش نگارش دریدا، خود گونه‌ای جنگ با کلام محوری و انتظار (یا باور) به حاضر بودن معناست. او با هیچ معنا و قاعده‌ی از پیش موجودی نوشتن را آغاز نمی‌کند. روش بیان و کاربرد قاعده‌های دستوری در آثار دریدا «گویا» نیستند: قوانین نوشتاری را رعایت نمی‌کند و به «ظرافت‌های سخن» بی‌اعتناست. در پاراگراف‌های متنی که دریدا نوشته است جمله‌های کلیدی نمی‌توان یافت (اساساً جمله‌های کلیدی را «نیرنگ متن» می‌داند) و ابهام بر نوشته‌هایش حکمفرماست. پاراگراف‌هایش طولانی هستند و جمله‌ها گاه پنج یا شش صفحه به درازا می‌انجامند. گاه پرانتزها و حاشیه‌های بسیار طولانی می‌آیند که خود

چند پاراگراف، یا حتی چند صفحه را دربرمی‌گیرند. آغاز و پایان مقاله‌ها مرموزترین و گیج کننده‌ترین بخش‌های آثارش هستند. نه به مقدمه‌ی بحث شباهت دارند و نه به نتیجه گیری. گاه چونان بحث از شیوه‌ی کار کردن افلاتون در بارآوری زبان منش کنایی می یابد و گاه روایی و گزارش گونه می شود. گاه در میانه‌ی جمله‌ای مقاله به پایان می رسد و گاه درونمایه‌ای ناگفته در رساله‌ای دیگر دنبال می شود. بازگفت‌ها و نقل قول‌ها بیشتر به شیوه‌ی غیرمستقیم می‌آیند و در میان جمله های پراکنده گم می شوند. گاه دو جستار متفاوت در بالا و پایین صفحه‌ها مستقل از یکدیگر می‌آیند، اما آرام آرام کشف می شود که تفاوت آنها اساسی نیست و چندان هم از یکدیگر مستقل نیستند. خلاصه، زبان اساساً به منطق دو قطبی یا این/ یا آن و نه این/ نه آن تعلق ندارد، بل منطقی یکسر متفاوت دنبال می شود؛ اصلاً اگر بتوان آن را منطق خواند. دریدا حتی شکل کتاب را هم نمی‌پذیرد. این شکلی است حاضر که به ظاهر تمامی متن را یکجا می‌نمایاند، اما دربرگیرنده‌ی «منطق تمایزها»ست. از این رو دریدا در بارآوری نوشته است که سه نوشته‌ی این «چیز» رساله نیستند، و خود این چیز کتاب نیست، پس آنکه نویسنده‌اش می پندارید در پی ارائه‌ی مفاهیم و معانی نیست «و اصلاً نیّت یا خیال ارائه یا حاضر کردن چیزی را در سر ندارد».[۴۶] کتاب آوای عزا نه آغازی دارد، نه پایانی. متنی است «گشوده» که از هر جا بخواهیم بازش می‌کنیم.. و این کاری است که با عزیزترین کتاب‌ها می‌کنیم، وقتی از غزل‌های حافظ «فال می‌گیریم»، یا کتاب مقدسی را می‌گشاییم و از هر جا که شد به خواندن آغاز می‌کنیم و قدر هر واژه‌اش را می‌دانیم و تداومش (تداوم متن) را رها می‌کنیم.

این روش دریدا، آیا به‌راستی سویه‌ی حاضر این کتاب‌ها را از میان برده است؟ خود دریدا می‌تواند آنها را «غیر کتاب» یا حتی «ضد کتاب» بخواند، اما چه بخواهیم، چه نخواهیم این «چیزها» به پیکر کتاب‌هایی حاضرند، دنیاهایی دربسته که انگار معناهای ویژه‌ای را در خود نهان دارند، یا سازنده‌ی معناهایی برای خوانندگان خود هستند؛ و هیچ اهمیت ندارد که چه شکلی هستند، چه شمایلی دارند و اصلاً چرا هستند. این «دنیاها یا چیزها یا...» پرسش‌هایی مطرح می‌کنند، و هرچه هم معنا را «نیرنگ متن» بدانیم، نمی‌توانیم منکر وجود نیرنگباز شویم. مثلاً دریدا در آوای عزا می پرسد: «چه چیزی امروز اینجا، برای ما از کسی چون گئورگ ویلهلم فردریش هگل باقی مانده است؟» و واپسین واژگان کتاب (اگر واپسین نباشند واژه که هستند) می پرسد، یا می‌گوید: «امروز، اینجا، پس‌مانده‌ها.» و مقدمه‌ی بحث همان نتیجه گیری است و پرسش همان پاسخ، اما به هررو بحثی در میان است، پرسشی و انتظار معنایی. دریـــدا، این نکته را منکر نیست، اما معتقد است که قاعده‌ی خواندن، یعنی سطر به سطر پیش رفتن، با حاضر بودن هدف خواندن (و

البته هدف نگارش) درهم می‌شوند. سرانجام برای پرسشی که حاضر است، پاسخی «حاضر و آماده» می‌کنیم. راه گریزی نیست، دریدا می‌نویسد، و نوشته‌هایش به هیات کتاب درمی‌آیند و این کتاب‌ها در دایره‌ی حضور معنا و کلام محوری گرفتـــار است؛ یعنی در آثار دریدا «ابژه» خواسته است تا به گونه‌ای گشوده مطرح شود، و مولف این «غیرکتاب‌ها» نیز با همان اسلوب مولف‌های کتاب‌های سنتی کار را پیش برده است. نکته‌ی مهم اینجاست که او نیز همچون دیگر مولفان با همان ناکامی روبرو شده است. یعنی اینجا هم مولف عامل اجرای طرحی است که تحقق نمی‌یابد. «هنر نگارش» دریدا انکار نگارش نیست. گزینش موضوع پیش روی مولف این «غیرکتاب‌ها» همانقدر حاضر است که پیش روی مولف هر کتاب دیگری.[۴۷] نه اینکه دریدا از این نکته‌ها بی‌خبر باشد اما «شکست را ادامه می‌دهد» تا ما بدانیم که چه فاصله‌ی ناگذشتنی میان گزاره، سخن و متن با معنا وجود دارد و از آنچه خود حقیقت می‌پنداریم چقدر دوریم. بدین‌سان نوشتار به «فارماکن» افلاتون همانند می‌شود که در ادامه‌ی همین فصل خواهیم دید بنا به تفسیر دریدا، پیوست به معناست.

دریدا معتقد است که زبان نمی‌تواند در پژوهش زبان به‌کار آید. اساساً هر پژوهشی که موردی را به یاری همان مورد بررسی می‌کند، به درجه‌های متفاوت (اما به هررو) در جریان گمراهی تحلیلی قرار می‌گیرد: مثلاً آنجا که ذهن بخواهد محدودیت‌های کارکرد ذهن را بشناسد (فلسفه‌ی کانت)؛ یا زبان بخواهد که در پژوهش زبان به‌کار آید (زبانشناسی)؛ یا انسان درپی شناخت انسان باشد (متافیزیک غربی).

۳

این «نمای دور» از اندیشه‌های دریدا، تصویری است از فیلسوفی «ناآشنا و ناآرام». سارا کوفمن می‌گوید که مورد آشنا و آرام (چیزی که فروید آن را Heimlich می‌خواند) آرامش‌بخش است و اطمینان‌برانگیز: «همچون گوشه‌های آشنای خانه، چیزی است آشنا که خیال را آرام می‌کند، رام است و صمیمی، یادآوری آشیان» اما آنچه «ناآشنا و ناآرام» است هـــراس‌آفرین است، به گونه‌ای اضطراب‌آور بیگانه است. باز به گفته‌ی فروید «تمام آن چیزهایی را که مرموز و پنهانند چنین می‌خوانیم». اندیشه‌ی دریدا فاقد آن آرامش آشیانه است که مثلاً فلسفه‌ی دکارت به آدمی می‌بخشد، گونه‌ای ایقان و حتی می‌توان گفت شکلی سلاح می‌آفریند. هرگونه اطمینان را از ما می‌گیرد. دغدغه‌ی زندگی در جهان را می‌آفریند.

تصویر دوم از دریدا، عکسی است که از فاصله‌ی نزدیک برداشته‌ایم؛ همچون نمای

نزدیکی در یک فیلم، راز و رمز بیشتری می‌آفرینند؛ هرچند با شرح بیشتر اندیشه‌اش، دستکم در آغاز کار می‌خواهیم «دقیقتر» بدانیم، اما دریدا از آن فیلسوفان است که همین واژه‌ی «دقیقتر» را به مسخره می‌گیرد. و این لذت را از آدم دریغ می‌کند که بپندارد چراغی در دست دارد و سویه‌های تاریک (اندیشه‌اش) را روشن می‌کند.

به نظر دریدا ساختارگرایی تلاشی است برای تجرید ساختارهای کلی کنش آدمی. ساختار خود، کلی است فراهم آمده از گردهم‌آیی عناصری که در مناسبت باهم، کنش آدمی را ممکن می‌کنند. اینجا مناسبات اهمیت دارد و نه عناصر، در نتیجه سودی ندارد که ساختاری را به عناصر تشکیل‌دهنده‌اش تجزیه کنیم. زمانی که ارسطو تراژدی را چنین تعریف می‌کرد: «تقلید کنشی جدی است و از دیدگاه زمانی دارای درازای معیّن ... برانگیزنده‌ی شفقت است و هراس تا سبب پالایش نفس از این احساس‌ها شود».[۴۸] در واقع ساختار تراژدی یا به عبارت بهتر ساختار استوار به کنشِ تراژدی را تعریف می‌کرد. دریدا به یاری مفهوم Aufhebung کار خود را «تعالی و انکار» کار سوسور می‌داند، زیرا از یکسو استوار است بر نتایج نشانه‌شناسی و از سوی دیگر سویه‌ی نابسنده‌ی کار سوسور را برجسته می‌کند. دریدا، در گفتگویی با ژولیا کریستوا تاکید کرد که نشانه‌شناسی سوسور با طرح منش جداناشدنی دال و مدلول از یکدیگر و اینکه آنها «دوسویه‌ی یک پدیدارند» درواقع سنت متافیزیک غربی را متزلزل کرده است.[۴۹] در رساله‌ی «زبانشناسی و گراماتولوژی» دریدا نشان داد تقابل‌هایی که سوسور در مورد کارکردها و ماهیت زبانشناسی طرح کرده بود (همنشینی/ جانشینی، همزمانی/ در زمانی) یک‌بار دیگر او را به قلمرو متافیزیک غربی کشاندند.[۵۰] نکته اینجاست که «وقتی مفهوم تمایز مطرح می‌شود ... تمامی مفاهیم متقابل در متافیزیک بی‌معنا می‌شوند، یعنی مفاهیمی چون دال/ مدلول، حسی/ اندیشمندانه، نوشتار/ گفتار، در زمانی/ همزمانی، زمان/ مکان، پذیرا/ کنشگر و غیره».[۵۱] موضوع اصلی انتقاد دریدا، آن چیزی است که بارت «انسان ساختارگرا» نامیده است.[۵۲] دریدا می‌نویسد که ساختار به چیزی حاضر، به گونه‌ای مرکز بازمی‌گردد. نقش ویژه‌ی این مرکز راستا دادن و سازمان بخشیدن به ساختار است و متعادل کردنش؛ اما مهمتر از همه اطمینان دادن به ماست که اصل سازماندهی، عدم نظم در ساختار را محدود و تعدیل خواهد کرد. تصور ساختاری بدون مرکز، بدون این سازمانیافتگی درونی بی‌معناست.[۵۳] دریدا در رساله‌ی «ساختار نشانه، و بازی در علوم انسانی» مفهوم ساختار را مورد انتقاد قرار داد؛ و از نقد اسطوره به یاری اسطوره‌های دیگر که لوی‌استروس دنبال کرده است، و از «طرح» فوکو درباره‌ی جنون انتقاد کرده و نوشته است: «فوکو چنان می‌نویسد که انگار می‌داند جنون چیست».[۵۴] به گمان دریدا، فوکو می‌خواهد درباره‌ی خود جنون بنویسد. «اما با طرح آن

تقابل دوگانه‌ی جنون/ خرد راهی جز این پیش پایش بجا نمی‌ماند که «جنون را شکل ویران شده‌ی خرد» بشناسد. هرچند فوکو دشواری را شناخته است، اما «شناخت دشواری و یاد کردن از آن به معنای گذر از آن نیست».[۵۵]

دریدا می‌نویسد: «ما نمی‌توانیم متن را به سوی چیزی جز خود آن هدایت کنیم، مثلاً به سوی مدلولی (یا واقعیتی متافیزیکی، تاریخی، روان- زندگی‌شناسیک و غیره) هیچ چیز بیرون متن وجود ندارد».[۵۶] اساس این بحث دریدا در آثار ساختارگرایان و فرمالیست‌ها آمده است. اما بنیان فلسفی آن را باید در اندیشه‌ی هیدگر جست؛ هیدگر می‌گوید که ما محصور در زبان هستیم و زبان نمی‌تواند دلالتی به واقعیت خارج از خود داشته باشد. اگر واقعیت را داده‌ای خارج از زبان بدانیم، راهی برای شناخت آن نخواهیم داشت. واقعیت جز واژه‌ای درون زبان نیست و همچون هر واژه‌ی دیگری توانایی خروج از محدوده‌ی زبان را ندارد: «آدمی درون زبان جای دارد و وابسته بدان است. هرگز نمی‌تواند به خارج گام نهد و آن را از جایگاهی دیگر بنگرد. ما همواره گوهر زبان را از جایی می‌بینیم که خود زبان به ما امکانش را می‌دهد».[۵۷] نیچه، پیشتر اعلام کرده بود که تلاش برای گذشتن از زبان به معنای توقف اندیشیدن است؛[۵۸] یعنی همواره ضابطه‌ی دانش زبان‌گونه است.

از این نکته که پدیدار زبانگونه است نمی‌توان به این نتیجه رسید که معنا وجود دارد و «محصور در زبان» است. به نظر دریدا، باور به «نیرنگ متن» ترجمه‌ی متن را ممکن می‌کند، اما به‌راستی ترجمه ــ به هر شکل ــ انتقال معنای متنی از یک نظام نشانه به نظامی دیگر نیست. معنایی که وجود ندارد، دست‌یافتنی هم نیست، و حتی اگر به یاری عناصر زبانشناسیک وانمود کند که وجود دارد، به زبانی دیگر «برنمی‌گردد». در ترجمه، بازی زبانی تازه‌ای آغاز می‌شود. ترجمه چیزی نیست مگر گونه‌ای «کنش بینامتنی»؛ از آنجا که متن «اصلی» دارای اصالت نیست (چرا که اقتدار معنایی وجود ندارد) ترجمه از دیدگاه «واریاسیون‌های معنایی» کاری ناممکن است. اما از این نظر که متنی «غیراصیل» را همچون «متن اصلی» پدید می‌آورد پذیرفتنی است. به نظر دریدا باید مفهوم «گذر دادن»[۵۹] را به جای ترجمه به کار گیریم: گونه‌ای گذر و انتقال منظم از متنی به متن دیگر. گونه‌ای کنش بینامتنی که درون یک زبان هم ممکن است.[۶۰]

دریدا از نشانه‌شناسی و زبانشناسی رها شده است، اما آیا می‌توان گفت که گریبانش را از هرگونه دلالت معنایی خلاصه کرده است؟ هیدگر در رساله‌ی «درآمدی به پرسش هستی» حکم کرد که اگر چیزی وجود داشته باشد، به معنای آن است که همه چیز می‌تواند وجود داشته باشد.[۶۱] به نظر هیدگر «نمی‌توان هیچ اطلاعی از نیستی، هستی و نیهیلیسم ارائه

کرد... و هیچ گونه اطلاعی درباره‌ی گوهر آنها و گوهر کلامی آنها نمی‌توان داد...»
آدمی را چونان dasein (هستی - آنجا» دیدن به معنای آن است که انسان در گوهر خود یادمان هستی است. زبان کهن قادر به بیان گوهر هستی نیست؛ از این رو هیدگر کاربرد کلامی هستی (واژگان هستی، وجود، فعل بودن و اشکال گوناگونش) را خط می‌زند. دریدا روش هیدگر را ادامه داده است. او آن را نه‌تنها در مورد نابسندگی واژه‌ای بنیادین، بل در مورد تمامی واژگان «زبان کهن» به‌کار گرفته است. هیدگر با طرح «ناممکن بودن شرح واژه‌ی هستی» (که هستیِ پیشاپیش تمامی مفاهیم با آن طرح می‌شود) تلاش کرد تا زبان را از میراث این نابسندگی یا به بیان دیگر این بدفهمی رها کند. وقتی معنای واژه‌ای را طرح می‌کنیم «هستی موجود» آن را ارائه کرده‌ایم. یعنی هر شکل دلالت، ناگزیر، هستی را طرح می‌کند، یا همراه می‌آورد. به نظر هیدگر هستی دلالت را تعالی می‌دهد، وضعیتی است که دلالت در آن هست (با خط زدن فعل هست، هیدگر از بار زبان کهن رها می‌شود). وضعیتی رها از هرگونه دلالت. هدف فلسفه، بدین‌سان رها کردن مدلول و شرح خاطره‌ی آن هستی است، کشف واژه‌ی اصلی از راه حذف منطق دلالت است. طرحی که دریدا آن را «سویه‌ی دیگر نوستالژی» خوانده است «که امید به بیان هیدگر است... کوششی برای یافتن واژه‌ای اصلی و نام یکه».[۶۲]

دریدا در **درباره‌ی گراماتولوژی** نشانه را «نشانه‌ی چیزی یکسر دیگر» می‌داند، چیزی فاقد «سادگی، همانندی و تداوم، چیزی که نشانه نیست».[۶۳] همان مسأله‌ی آشنا و قدیمی باز پیدا می‌شود، میان هر چیز با نام آن تفاوت هست. دنیای چیزها و واژگان از هم جدایند و نمی‌توانند یکی شوند. جولیتِ شکسپیر می‌پرسید: «چه چیز در یک اسم هست؟» و می‌اندیشید که نام گل سرخ ارتباطی به واقعیت گل ندارد و رومیـــو به هر نام که خوانده شود همان معشوق عزیز است؛ و فریاد می‌زد: «پس رها کن نامت را، رومیو!»[۶۴] هر گزاره نیز مجموعه‌ای از نشانه‌هاست و نه بازگشتی به خود چیزها. ساختار جمله‌های «دلالت گونه یا ارجاعی» بر فاصله و تمایز متکی است. نشانه، فاصله را نشان می‌دهد. سوسور با تاکید بر جنبه‌ی قراردادی نشانه‌ها از این فاصله آغاز کرده بود.[۶۵] یعنی نشانه (خواه آوایی، خواه گرافیک) ساختار تمایز است. به نظر دریدا «حضور ناشناخته» که هیدگر طرح کرده است، نه هستی، یا dasein بل «تمایز هرگز از میان نرفتنی نشانه با آن چیز دیگر یعنی مدلول» است. در واقع نشانه، هستی، ــ آنجا نیست و در عین حال هستی در خود هم نیست. این است سویه‌ی شگفت‌آور نشانه که جایی ندارد. به پرسش یک کودک پاسخ می‌دهیم، نشانه از «چیزی دیگر» خبر می‌دهد، چیزی که در فاصله موجود است. کودک و ما از فاصله باخبریم: «این کوزه است»، کوزه که می‌گوییم نه به این کوزه‌ی واقعی و مادی، بل به آن

کوزه‌ی ذهنی (مدلول) اشاره داریم. میان کوزه‌ی مادی و کوزه‌ای که از آن حرف می‌زنیم تفاوت وجود دارد. در فرهنگ واژگان جستجو می‌کنیم، آنچه می‌یابیم نشانه‌ای است که به چیزی دیگر بازمی‌گردد. گزاره، جمله و تعریفی است که از فاصله‌ها ساخته شده است و به فاصله‌ها دلالت می‌کند، و نه به چیزها.

بدین‌سان هر مدلول، همچون دالی است بر مدلولی دیگر و این رشته به پایان نمی‌رسد. از نشانه‌ای به نشانه‌ی دیگر می‌رسیم، و سرانجام از این حکم هوسرل که می‌پنداشت «اصلِ اصل» را کشف کرده است، چندان دور می‌شویم که می‌بینیم «اصلِ نااصل» را شناخته‌ایم یا به گفته‌ی دریدا: «خود چیزها همواره خود نیست، مگر در یافتنِ شکلی دیگر».[۶۶] اصلی یا سرچشمه‌ای وجود ندارد، همواره چیزی همچون پیوست آن، به آن افزوده می‌شود، و چون به اصل می‌نگریم، چیزی جز پیوست نمی‌یابیم. معنای نهایی در پس تاویل‌های بی‌شمار گم می‌شود. منطق پیوسته شدن (یا جانشین شدن) که منطق نشانه‌شناسی است، همواره از خود چیزها دور می‌شود؛ می‌پنداریم به ژرفنای معنا رسیده‌ایم، اما «همواره فراتر از معنا، فراتر از فراتر می‌رویم».[۶۷] پس حق با پیرس بود. جهان به مورد تاویلی تبدیل می‌شود و «فلسفه باید نظریه‌ی چیزها را به نظریه‌ی نشانه‌ها تبدیل کند... ایده‌ی بیانگری و ظاهر کردن [معنا] ایده‌ی نشانه است».[۶۸] دریدا نوشته است: «نشانه آن یگانه چیزی است که از پرسش بنیادین فلسفه ـ یعنی از «چه هست؟» می‌گریزد».[۶۹]

دریدا به آن نقش «چیزی یکسر دیگر» که در ساختار تمایز درون نشانه وجود دارد، عنوان «علامت» داده است (همچون ردپا، اثر و نشان چیزی...). او تاکید کرده است که در زبانشناسی سوسور نیز (جدا از خواست سوسور) ساختار نشانه (ساختاری علامت گونه» بوده است، اما به نظر دریدا علامت به معنای «چیزی هنوز پیدا نشده» نیست، بله به معنای چیزی است که «هرگز پیدا نخواهد شد.» علامت یعنی نشانه‌ی موجود چیزی غایب، نشانه‌ای که اساساً از این غیاب فراهم آمده است. در نهایت علامت حاضر به گذشته‌ای که وجود نداشته است، به گذشته‌ای مطلق، به غیاب بازمی‌گردد.[۷۰] فروید نیز باز جدا از خواست خود ساختار تجربه را همچون «علامت» دنبال کرده است، نه همچون ساختاری موجود و حاضر، بل چونان ساختاری که با فاصله وجود دارد؛ خبر از چیزی ناموجود و غایب می‌دهد و به دلیل این غیاب وجود دارد.[۷۱] می‌توان گفت که مارکس هم مقوله‌های آشکار اقتصادی را که بر تولید کالایی تعمیم یافته استوار است «علامت‌هایی» دانسته بود که در فاصله و تمایز وجود دارند و در خود اشاره‌ای هستند به چیزی دیگر، به قوانینی هنوز نایافته و به گوهری پنهان که در آن کار مرده بر کار زنده سلطه می‌یابد.[۷۲] در گام بعد دریدا نشان داد

که مفهوم تجربه نیز برخلاف آموزه‌های تاریخ متافیزیک رویارویی با چیزی حاضر نیست و باید آن را هم از این سویه‌ی کلام محوری جدا کنیم.[۷۳] این کاری است که دریدا هنوز به انجامش نرسانده است. گامِ نخست و اصلی را در این راه، هیدگر برداشت که در مورد **پدیدارشناسی روح** هگل مفهومِ تجربه را بررسی کرد. به گمان هگل پدیدارشناسی «علمِ تجربه‌ی آگاهی» است، و آگاهی چیزی است حاضر و موجود. هیدگر نوشته است که تجربه باید روشن کند که پدیدارشناسی چه هست، وآگاهی کدام است، نه‌اینکه پدیدارشناسی «علمِ به تجربه» باشد.[۷۴] با خواندن نخستین صفحه‌های **پدیدارشناسی روح** درمی‌یابیم که برای هگل تجربه «موجود بودن وجود» است، اما این باور دشواری‌ساز است، اگر طریق دانش، خود دانش باشد و راه فهم وجود خود وجود، آنگاه تجربه‌ی آگاهی خود آگاهی خواهد بود؛[۷۵] و چنین نیست. کافی است براساس بحث هیدگر بگوییم «اگر آگاهی بخواهد استوار به متافیزیک حضور باشد آنگاه...» و با این جمله گام به دنیای دریدا نهاد.

دریدا در پی ساختن «فلسفه‌ای درباره‌ی علامت» نیست؛ به این دلیل که او اساساً «سازنده‌ی فلسفه» نیست، حتی می‌توان گفت که او سرانجام چیزی یافته است که براساس تمایز (به همان مفهوم مورد نظرش، همان شیوه‌ی نوشتاری «متمایزش») ما را از فلسفه دور می‌کند. علامت، نشانه‌ی فاصله است. «سر علامت» نشانه‌ی فاصله در تبار و سرچشمه‌ی پیدایی نشانه است.[۷۶] دریدا از ما می‌خواهد که هرچه را که تاکنون آشکار و حاضر دانسته‌ایم، با فاصله بشناسیم؛ و در خواندن هر متن، شالوده‌ی آن را آگاهانه بشکنیم؛ و بدانیم که اعتبار معنایی متن وجود ندارد، و آنچه در آغاز به چشم می‌آید گذراست. سرچشمه‌ی آن «سر علامت» است و کار ما چیزی بیش از شناخت تمایزها نیست.

٤

در فصل هفتم، در بحث از روش کار لوی‌استروس، اشاره‌ای به مفهوم «قطعه‌بندی» کردم؛ گونه‌ای ساختار بی‌قاعده که عناصرش «از آنچه در دسترس است» تشکیل می‌شود. لوی‌استروس «اندیشه‌ی اسطوره‌ای» را گونه‌ای قطعه‌بندی می‌دانست؛[۷۷] سازمانی از هرچه دراختیار است به هدف شکل دادن به چیزی از پیش نامعلوم، که نتوان آن را تجسم نهایی نیّتی دانست. به نظر لوی‌استروس مشخصه‌ی اصلی و خصلت نمای اندیشه‌ی اسطوره‌ای جز این نیست: گرد هم آمدن موادی نامتجانس در طرحی که نقشه‌اش از پیش وجود نداشت؛ همچون بازی کودکی که قطعه‌های ریز و درشت از اسباب‌بازی‌های خود را کنار هم می‌چیند، بی‌آنکه بخواهد چیزی بسازد، اما ساختار نهایی نمایشگر چیزی است، یعنی جدا از

نیّت و آگاهیش این ساختار نشان گرایش درونی یا ذهنی او به سوی «شکل» است. دریدا مفهوم «قطعه‌بندی» را، به گونه‌ای مشروط، پذیرفته و نوشته است:

> لوی استروس همواره آن عناصری را به کار می‌گیرد که به ارزش حقیقی آنها انتقاد دارد. او در همان حال که از این عناصر و مفاهیم قدیمی استفاده می‌کند، محدودیتشان را هم نشان می‌دهد. او از آنها چونان ابزاری که هنوز به کار می‌آیند استفاده می‌کند... هیچ گونه ارزش حقیقی به آنها نسبت نمی‌دهد. به سادگی می‌تواند، هرجا که ضروری دید، و ابزاری دیگر به گمانش کارآتر آمد، آنها را رها کند. در همین حال از کارآیی نسبی آنها بهره‌برداری می‌کند، چنان به کارشان می‌گیرد که نظام کهنی که بدان متعلق بودند و بخش‌هایی از آن به شمار می‌آمدند، ویران شود. زبان علوم انسانی، این‌سان از خود انتقاد می‌کند.[۷۸]

لوی استروس قطعه‌بندی را در برابر «مهندسی» قرار داده است. سخن انسانشناسیک و علوم انسانی استوارند به «قطعه‌بندی»، سخن منطق صوری و علوم «ناب» گونه‌ای مهندسی هستند. نخستین از نیت و هدف پیشینی رهاست، اما دومی استوار به آنهاست.[۷۹] دریدا نخست به گونه‌ای مشروط پذیرفت که کار در علوم انسانی استوار است به «قطعه‌بندی»، چرا که گستره‌ی کار از دیدگاه نظری (و نه از دیدگاه تجربی) بر ما ناشناخته است.[۸۰] او، اما، این روش را در مورد علوم «ناب» و منطق هم درست می‌داند؛ می‌گوید که اگر پنداری را که زاده‌ی سخن آنهاست (یعنی خیال باطل رسیدن به یقین) کنار بگذاریم، بنیان کار آنها هم تمایز و فاصله است. به بیان دیگر «قطعه‌بندی» و مهندسی هردو استوارند به فاصله؛ و اینجا آشکار می شود که چرا دریدا به گونه‌ای مشروط «قطعه‌بندی» را پذیرفته بود. اندیشه‌ی استوار به قطعه‌بندی به نادرستی متافیزیک حضور و باور به معنا بیشتر از اندیشه‌ی استوار به مهندسی آگاه است، این دومی یکسر در پندارهای «علمی» غرق شده است. اما کار درست این است که هردو را رها کنیم. کار اصلی تصفیه‌حساب با گذشته است، یافتن روشی برای خواندن که فاصله‌ی با معنا را نشان دهد، یعنی ... شالوده‌شکنی.

به گمان دریدا تقابل‌های دوگانه یعنی اساس نشانه‌شناسی مبنای سخن «کلام محور» است و ساده‌ترین و مهمترین وسیله‌ی ارتباط پدیدارها در متافیزیک غربی محسوب می شود:

> به راستی مناسباتی که در بررسی ساختاری، مهمترین رابطه‌ها دانسته می شوند،

> ساده‌ترین نیز هستند: تقابل‌های دوگانه. الگوی زبانی ... ساختارگرایان را به اندیشیدن در پیکر اصطلاح‌های دوسویه کشاند تا در هر موضوع پژوهش خود در پی تقابل‌های کارکردی برآیند.[۸۱]

یاکوبسن گفته بود: «تقابل‌های دوگانه در [ذات] زبان نهفته‌اند، دانستن این تقابل‌ها نخستین کنش زبانی است که کودک می‌آموزد؛ طبیعی‌ترین و خلاصه‌گوترین رمزگان است».[۸۲] یاکوبسن نیز از بحث درباره‌ی «تقابل‌های دوگانه» به مفهوم فاصله در نشانه رسید و حتی مفهوم «علامت» را (تا حدودی مشابه بحث دریدا) مطرح کرد، در این مورد او اصطلاح «مارک» را به کار گرفت،[۸۳] و تاکید کرد که «علامت» نمایانگر فاصله‌ی مدلول با تاویل ذهنی ما با واقعیت عینی است. یاکوبسن نیز چون دریدا معتقد بود که اگر به تقابل‌های دوگانه باور داشته باشیم، ناگزیر گونه‌ای «پایگان» مطرح می‌شود و در نهایت دوگانگی در دل هر نشانه‌ای وجود خواهد داشت و این به معنای فاصله‌ی علامت از معنا خواهد بود.[۸۴] شباهت این نظر با بحث دریدا انکارناکردنی است. یاکوبسن این اشاره‌ی تاریخی و مهم را نیز یادآوری می‌کند که نخست تروبتسکوی در دهه‌ی ۱۹۲۰ تقابل‌های دوگانه را بنیان پایگان ارزشی دانسته بود. یاکوبسن از نامه‌ای یاد می‌کند که تروبتسکوی به او نوشته بود، و در آن امکانی را طرح کرده بود: ممکن است که تقابل‌های دوگانه‌ی زبانی - واجشناسیک تقابل‌هایی در «تاریخ فرهنگ» شناخته شوند،[۸۵] و حتی از موارد متقابل زندگی/ مرگ، آزادی/ اختناق، پاکدامنی/ گناه یاد کرده بود. یاکوبسن سپس به بحث خود بازگشت و نوشت: «حضور شماری از علامت‌ها با غیاب آنها در تقابل است» و این اصل واجشناسیک را قابل تعمیم دانست. اکنون معنای جمله‌ای که سال‌ها پیش، یاکوبسن در مورد خودکشی مایاکوفسکی به تروبتسکوی نوشته بود، روشن می‌شود: «زندگی به چشم مایاکوفسکی، مقوله‌ای بود علامتدار که تنها زمانی تحقق خواهد یافت که انگیزه‌ای برایش وجود داشته باشد. به نظر او زندگی نیازمند انگیزه بود و نه مرگ».[۸۶]

اساس بحث دریدا درباره‌ی تقابل‌های دوگانه و فاصله، نتیجه‌ی منطقی بحث‌های نشانه‌شناسیک است. اما تقابلی خاص که او مطرح می‌کند یعنی تقابل گفتار/ نوشتار و نقد این پندار که در گفتار، معنا حاضر است (و اساساً نقد این پندار که حضور معنا ممکن است) بحثی تازه است. به نظر دریدا، متافیزیک غربی، همواره اسیر این پندارها بوده است. اصل دکارتی «من می‌اندیشم، پس هستم» استوار به این اصل است که «من» یا «خود» همواره حاضر است، همچون دلیل اصل هستی است و مفاهیم حقیقت و تجربه و

دیگر موارد، همه در این جهان «کلام محور» متکی به آن هستند. در این جهان اگر همه چیز به سرعت معنا می‌یابند، علت را باید در همین «حضور» و «معنای حضوری» یافت. بر این اساس، تاویل به معنای حاضر کردن مورد غایب و به گفتار آوردن مورد خاموش است. دلیل اینکه نوشتار در پایگان ارزشی تقابل‌های دوگانه در مرتبه‌ای نازلتر از گفتار قرار دارد، و متن نوشته شده صرفاً «ثبت کلام گفتاری» دانسته می شود و در «مرتبه‌ی بعد» ظاهر می شود، همین باور به حضور معنا در کنش گفتاری است. به گمان دریدا این برداشت سابقه‌ای طولانی دارد و سررشته‌ی آن را باید در آغاز اندیشه‌ی فلسفی یافت. افلاتون که گفتار را به «چشمه‌ی معنا» نزدیکتر شناخت و نگارش را «در مرتبه‌ی دوم» قرار داد، مشهورترین نمونه‌ی «کلام محوری» را ارائه کرده است. در مکالمه‌ی فایدروس می‌خوانیم:

> سقراط: نوشته فقط وسیله‌ای است برای یاری به حافظه کسی که مطلب نوشته را می‌داند... نوشتن معایب نقاشی را هم دارد. نقاشی نقش آدمی را چنانکه گویی زنده است و سخن می‌تواند گفت، در برابر ما می‌گذارد ولی اگر سئوالی از آن کنیم خاموش می‌ماند. نوشته نیز اگر نیک بنگری همچنان است زیرا در نظر نخستین، گمان می‌بریم که با ما سخن می‌گوید و چیزی می فهمد ولی اگر درباره آنچه می‌گوید سئوالی کنیم همان سخن پیشین را تکرار می‌کند... پس باید به دنبال سخن دیگری بگردیم که گرچه خواهر سخن پیشین است ولی هم زیباتر از اوست و هم موثرتر و نیرومندتر. ... مرادم سخنی است که در روح شنونده نوشته می شود و هم از خود دفاع می‌تواند کرد و هم می‌داند که در برابر کدام کس باید زبان بگشاید و کجا باید خاموش بماند.
>
> فایدروس: پس منظورت سخن زنده و با روح مردی است که دانش راستین دارد و سخن نوشته سایه‌ای است از آن؟
>
> سقراط: آری، همان است...[۸۷]

سقراط در این رساله‌ی افلاتون گفتار خود در این مورد را با روایت حکایتی آغاز کرده است. این داستان در یکی از شهرهای مصر رخ داده است؛ و سقراط می‌گوید که آن را از پیشینیان خود شنیده است. در این داستان خدایی به نام توت اعداد، ارقام، علوم حساب، هندسه، ستاره‌شناسی بازی نرد و حروف الفبا را اختراع کرد و به نزد پادشاه مصر تاموس رفت و هنرهایی که اختراع کرده بود را به او باز نمود، و شاه شماری را پذیرفت و شماری را رد کرد:

> چون توت به فن نوشتن رسید، گفت: ای پادشاه، مصریان در پرتو این فن داناتر

> می‌گردند و نیروی یادآوری آنان بهتر می‌شود زیرا من این فن را برای یاری به نیروی یادآوری اختراع کرده‌ام. تاموس در پاسخ گفت: ای توت هنرور، یکی در اختراع هنرها استاد است و دیگری در بازشناختن سود و زیان آنها. تو چون پدر فن نوشتن هستی، محبتی که به فرزند داری نمی‌گذارد حقیقت را ببینی و از آن رو خلاف اثری را که این فن در مردمان خواهد داشت بیان کردی. این هنر روح آدمیان را سست می‌کند و به نسیان مبتلا می‌سازد، زیرا مردمان امید به نوشته‌ها می‌بندند و نیروی یادآوری را مهمل می‌گذارند و به حروف و علامات بیگانه توسل می‌جویند و غافل می‌شوند از اینکه باید به درون خویش رجوع کنند و دانش را بی‌واسطهٔ عوامل بیگانه در خود بجویند و آن را از راه یادآوری بدست آورند. پس هنری که اختراع کرده‌ای برای حافظه است و نه برای نیروی یادآوری! از این رو به شاگردان خود فقط نمودی از دانش می‌توانی داد نه خود دانش را...[۸۸]

سقراط نتیجه می‌گیرد: «پس هم کسی که گمان می‌کند هنر را می‌توان در قالب حروف الفبا گنجاند در اشتباه است و هم آن که می‌پندارد از حروف الفبا می‌توان چیزی روشن و شایان اعتماد بدست آورد».[۸۹] و حکم می‌دهد:

> کسی که عدالت و زیبایی و خوبی را می‌شناسد... هرگز آماده نخواهد شد که سخن خود را بر آب نقش کند و به عبارت دیگر اندیشه‌های خود را به حروف و کلمه‌هایی بسپارد که نه از خود دفاع می‌توانند کرد و نه حقیقت را به کسی می‌توانند آموخت... در باغ نویسندگی فقط برای بازی و تفریح دانه خواهد کاشت و اگر چیزی بنویسد تنها بدان منظور خواهد بود که گنجینه‌ای از نکته‌های طرفه فراهم آورد تا در روز پیری که با فراموشی همراه است حافظه ناتوانش را یاوری باشد و هم برای کسانی که در آینده بخواهند پای به جای پای او بگذارند سودمند افتد.[۹۰]

باور به جدایی «کلام نوشته شده» از معنا به دلیل عدم حضور مولف در لحظه‌ای که اثر با دیگری ارتباط برقرار می‌کند «سرچشمه‌ی اصلی ادبیات» است.[۹۱] این باور کاملترین بیان متافیزیک حضور است. دریدا تاکید کرده است که برخلاف پندار افلاتون، گفتار نیز استوار به حضور معنا نیست. زیرا هر واژه، هر نشانه، استوار به تمایزی با معناست، و میان کلامی که بر زبان می‌آید و مدلول، این فاصله‌ی حذف ناشدنی وجود دارد. از سوی دیگر می‌توان در محدوده‌ی «کلام محوری» استدلال کرد که کلام نوشته نیز حضور و

«جسمیّت» دارد. تنها در لحظه‌ی گفتگو به نظر می رسد که مکالمه امکان‌پذیر است و «به معنا نزدیک می شود». با پایان مکالمه آنچه گذشته به متنی بسته و پایان گرفته همانند است که دیگر حضور ندارد، اما متن نوشته‌ی همان مکالمه (اگر نوشته شده باشد) حاضر است. اما باز به تاکید باید گفت که این استدلال نیز در چارچوب «کلام محوری و متافیزیک حضور» جای دارد. کلام (نوشتاری و گفتاری) بر اساس فاصله با معنا شکل می‌گیرد. اگر گفته‌ی فیلیپ سولر را بپذیریم که: «امروز، نکته‌ی اصلی دیگر مناسبت میان نویسنده و اثر نیست، بل مناسبت میان نگارش و خواندن است».[۹۲] آنگاه اهمیت حضور مولف حذف و متن حاضر می شود. بنا به این استدلال نگارش در حکم نظامی خواهد بود و خواندن «کنش مکالمه گون». نتیجه‌ی منطقی این حکم را سال ها پیش از سولر، در ۱۹۳۰ تیبوده طرح کرده بود: «نقادان و پژوهش گران تاریخ ادبی، بیشتر مرتکب یک خطای مهم می شوند: متنی که خوانده می شود، چیزی که گفته می شود و قطعه‌ای موسیقی که به گوش می رسد، همه را در یک ردیف جای می‌دهند. اما باید دانست که ادبیات کارکرد کتاب و کتابت است».[۹۳] به گمان تیبوده حضور جسمانی کتاب، به آن گونه‌ای ثبات می‌بخشد و آن را از وسیله‌ی معمولی ارتباط یعنی کلام و گفتار دور می‌کند. این جدایی به سود نوشتار است و نوشتار بنیان فرهنگ ماست.[۹۴] والتر بنیامین نوشته است:

> نیروی متن آنجا که صرفاً خوانده می شود و آنجا که در زمان خواندن، نوشته هم می شود، یعنی در نسخه‌برداری، متفاوت است... نسخه‌برداری به ذهن کاتب فرمان می‌دهد، خواننده هرگز سو یه های جدید درون خویش را که با متن آشکار می شوند کشف نمی‌کند... چرا که فقط حرکت ذهن خود را دنبال می‌کند، آنهم در پرواز آزادانه‌ی خیال. اما نسخه‌بردار فرمانبردار متن است. تمرین چینی ها در نسخه‌برداری از کتاب‌ها، ضمانتی رقابت‌ناپذیر در فرهنگ ادبی بود. نگارش به‌راستی کلیدی به کشف معمای چینی بود. نسخه‌بردار معنا را کشف می‌کرد یا بهتر بگویم آن را می‌آفرید.[۹۵]

خواندن تابع چشم شدن است و دست‌ها تنها در پایان هر صفحه به کنش مکانیکی برگرداندن صفحه درمی‌آیند. نسخه‌برداری هماهنگی چشم و دست است، تابع این هماهنگی شدن، بارها بیش از خواندن، کار آفریننده‌ی ذهن را آسان می‌کند. دریدا در مقاله‌ی «فروید و صحنه‌ی نوشتار» یادآوری کرده است: «از ارسطو به اینسو نوشتار بارها به کار رفت تا مناسبت میان خرد و تجربه، و نسبت میان ادراک حسی و خاطره را روشن کند».[۹۶]

به نظر دریدا زبانشناسی، نه در بنیان خود، بل چنانکه وجود دارد در بند کلام محوری و متافیزیک حضور است. سوسور وقتی می‌نوشت: «موضوع علم زبانشناسی واژگان گفتاری و نوشتاری نیست؛ شکل گفتاری یگانه موضوع زبانشناسی است»،[۹۷] زندانی کلام محوری بود. به نظر سوسور، نوشتار شکل فرعی گفتار است. تفاوتی ندارد که همچون افلاتون و سوسور به برتری گفتار باور داشته باشیم یا نوشتار را شکل باقی و مادی بدانیم، به هررو در دامنه‌ی کلام محوری استدلال کرده‌ایم. یاکوبسن گاه معنا را در نوشتار، ساده‌تر دست‌آمدنی می‌دید:

> یکی از مهمترین تمایزها میان زبان گفتاری و زبان نوشتاری این است که نخستین دارای منش ناب زمانمند است و دومی زبان و مکان را به یکدیگر مرتبط می‌کند. درحالیکه آواهایی می‌شنویم این آواها از میان می‌روند، اما درحالیکه می‌خوانیم، واژگانی دگرگونی ناپذیر را پیش چشم داریم، می‌توانیم بارها آن‌ها را بخوانیم... کنش پیش‌بینی که در زمان شنیدن کنش ذهنی است، در خواندن عینی می‌شود، می‌توانیم پایان‌نامه یا رمانی را پیش از خواندن بخش‌های آغازین آنها بخوانیم.[۹۸]

گاه در مورد ارزش برتر گفتـــار دلیل می‌آورند که در بررسی تاریخی، یا انسانشناسیک، به‌ویژه میان «اقوام ابتدایی» جوامعی یافت می‌شوند که مردمشان باهم صحبت می‌کنند، یعنی فرهنگ گفتاری دارند، اما قادر به نگارش نیستند، و با نوشتار بیگانه‌اند. لوی استروس مهمترین نظریه‌پردازی است که به تاکید بارها گفته است که پاری از «جوامع ابتدایی» فاقد نوشتار هستند. دریدا در بحث از کتاب لوی‌استروس گرمسیریان اندوهگین نشان داد که این ادعا نادرست است.[۹۹] او ثابت کرد که هیچ جامعه‌ای «بی‌نگارش و نوشتار نیست» ممکن است جوامعی به معنای آشنا برای ما، خط و الفبا نداشته باشند، اما علامت‌ها، ردها و نشان‌ها، به گونه‌ای کامل نقش و کارکرد نوشتار دارند. نمی‌توان یک الگوی خاص نوشتار (یعنی منطق خط و الفبا) را یگانه شکل یا سرمشق یا الگوی نوشتاری دانست و فقدان آن را به معنای «نبودن نوشتار» معرفی کرد. در بسیاری از «جوامع ابتدایی» که با الفبا بیگانه‌اند، سیماچه‌ها، نقش‌های صورت و بدن، توتم‌ها، آرایش کلبه‌ها و... به گونه‌ای کامل منش و کارکرد «خواندنی» دارند. فرض جامعه‌ای که فاقد علائم نوشتاری، به معنای گسترده‌ی این واژه، باشد، همچون فرض وجود جامعه‌ای که فاقد زبان باشد، بی‌معناست. ویکو در علم جدید نوشته بود: «فیلسوفان همگی پذیرفته‌اند که نخست زبان [گفتاری] زاده شد، سپس نوشتار پدید آمد. اما چنین نیست. زبان و نوشتار

با یکدیگر به دنیا آمده‌اند و راه‌هایی یکسان در پیش گرفته‌اند».[۱۰۰]

دریدا، هرگونه بحث را در مورد برتری گفتار «خلع سلاح» کرده است. در فصل «پیوست خطرناک» از کتاب **درباره‌ی گراماتولوژی** دریدا صفحه‌ای از کتاب **اعتراف‌ها** نوشته‌ی ژان ژاک روسو را مورد بحث قرار داد. آغازگاه بحث دریدا، مفهوم «نگارش» در کتاب روسو است. روسو، یکسر در محدوده‌ی کلام محوری، نوشتار را در حدّ «پیوست گفتار» دانسته است و آن را با کنش استمناء که پیوست «کنش طبیعی جنسی» است قیاس کرده است. در هر دو اساس بر غیاب است، در نخستین غیاب خواننده و در دومی غیاب معشوق یا معشوقه. روسو نگارش را محکوم شناخته است، چرا که صرفاً بیانگر و جانشین حرف زدن مستقیم و رویاروست. نوشتن کاربرد فوری و مستقیم ندارد، پس بی ارزشتر از گفتن است که بی میانجی و به گونه‌ای فوری، به کار می‌آید. روسو حرف زدن را «بیان مستقیم نظریات خویش» دانسته است؛ اما از سوی دیگر اعتراف کرده که حرف زدن بارها کمتر از نوشتن، می‌تواند بر مخاطب اثر گذارد و نوشته‌های خود او در بیان همان اندیشه‌هایی که از آنها در گفتار نیز دفاع کرده است، به مراتب بیشتر موفق بوده‌اند و مخاطب را بهتر قانع کرده‌اند. روسو ادعا می‌کند که در نوشتن، آسانتر می‌توان پاری از عقاید و شخصیت خود را پنهان کرد و پاره‌ی به گمان خود «درست و دلخواه» را در دسترس دیگران قرار داد. به نظر دریدا در این بحث روسو «غیاب هم مایه‌ی باارزش شدن و هم مایه‌ی بی ارزشی نوشتار است... روسو، نوشتن را به دلیل ویران کردن حضور مستقیم و انحراف از گفتار هم محکوم می‌کند و هم تبرئه».[۱۰۱] تناقض در کار روسو از این واقعیت سرچشمه گرفته است که آن حضور آرمانی در گفتار نیز حضوری ناب و مطلق نیست. آنجا هم فاصله و تمایز درکارند. گفتار نیز سرچشمه‌ی بیگانگی و تمایزی است که در ساختار نوشتار یافتنی است. روسو، ضرورت غیاب را درک می‌کند، می‌داند که باید «پاره‌ی نادرست» وجود خویش را پنهان کند، پس چیزی از خود را باید از میان بردارد، و قربانی کردن خویشتن (آن‌سان که ژرژ باتای دانسته و نوشته است) در متافیزیک غربی همواره سرچشمه‌ی سعادت و رهایی دانسته شده است. سرچشمه‌ی کار هم نه در حضور، بل در اشتیاق به حضور بوده است؛ یعنی به معنای دقیق واژه در فقدان حضور، در غیبت: «بدون امکان تمایز، اشتیاق به حضور، جایی نمی‌داشت. پس اشتیاق در خود، تقدیر برآورده نشدن را دارد. تمایز چیزی می‌آفریند که تحقق آن ناممکن است».[۱۰۲] معشوق یا معشوقه‌ی واقعی اگر پیدا شود، دیگری است، با فاصله وجود دارد، متمایز از من است. اما معشوق یا معشوقه‌ی خیالی هم به این دلیل که وجودی واقعی ندارد، با من فاصله دارد؛ وحدتی که به‌راستی اشتیاق و لذت‌طلبی را برآورده کند، امکان تحقق خود را از میان

برمی‌دارد. یعنی امکان رسیدن به دیگری که هدف نهایی عشق است وجود ندارد. روسو از همین مفاهیم فاصله و تمایز به مرگ هم می‌رسد: «حتی اگر یکبار در زندگی خود لذت عشق کامل را می‌چشیدم، گمان ندارم که هستی شکننده‌ام تاب می‌آورد. در آن کنش می‌مُردم.» حضور، چنین ویرانگر و خطرناک است. حرف زدن مستقیم خویشتن را انکار کردن است و لذت کامل، مرگ است. نگارش و لذت بردن از خویشتن نابسنده‌اند. بدین‌سان نوشتار و گفتار از (با) خویشتن تمایز دارند. نه اینکه با یکدیگر تقابل داشته باشند، هریک استوارند به تقابلی از (با) خویشتن.

متن «پیوست خطرناک» به خوبی نظر دریدا را روشن می‌کند. نکته نه بر سر تمایز و تقابل دوگانه‌ی گفتار/ نوشتار، بل بر سر عدم امکان دستیابی به معناست. آن تمایز و تقابل، فقط آغازگاه بحث هستند و نه بیش. بارها به این نکته اشاره کرده‌ام که دریدا تاریخ کلام محوری را همان تاریخ «متافیزیک غربی» دانسته است. اشاره به افلاتون هم کافی است تا نشان دهد که دریدا سرچشمه را در یونان یافته است. ارسطو نیز در رساله‌ی **درباره‌ی تاویل** نوشته است:

> اصواتی که با آوا ایجاد می‌شوند [واژگان گفتاری] نمادهای وضعیت فکری هستند و واژگان نوشتاری نمادهای واژگانی هستند که با آوا ایجاد می‌شوند. همانطور که همه مردم یکسان نمی‌نویسند، واژگان گفتاری نیز یکسان نیستند. اما وضعیت‌های فکری که این اشکال بیان نشانه‌های مستقیم آنهایند، برای همه یکسان است، همانطور که آن چیزهایی که این وضعیت‌ها تصاویر آنهایند، برای همه یکسان است.[۱۰۳]

مقصود دریدا از متافیزیک غربی **صرفاً** فرهنگ اروپایی نیست. برخلاف نیچه که متافیزیک و فرهنگ اروپایی را به یک معنا می‌دانست. خود دریدا از کلام محوری در مبانی دینی یهودیت یاد کرده است؛ و آشکارا مواردی چون استدلال افلاتون در **فایدروس**، در فرهنگ‌های دیگر نیز یافتنی است. دریدا، از پدیداری فرهنگی یاد کرده است که یافتن تبار آن آسان نیست. شاید بتوان آن را در تاثیر فلسفه‌ی یونان در جهان فکری سده‌های میانه یافت (که گستره‌ی وسیعی از اندیشه‌ی یهودی، مسیحی و اسلامی را هم دربرمی‌گرفت). این نکته می‌تواند (و باید) موضوع پژوهش مستقل و دقیقی باشد، اینجا ناگزیرم به اشاره و به یاری مثال از آن بگذرم. به نوشته‌ی ناصرخسرو قبادیانی در کتاب **زادالمسافرین** دقت کنیم:

> ☙ قول بر کتابت مقدم است... چون قول به نفس نزدیکتر است از کتابت... قول را

میانجیان و دست‌افزارهایش نزدیکند و زنده هستند و کتابت را میانجیان و دست‌افزارهایش دورند و زنده نیستند، قول چون زنده‌ی روحانی است و کتابت چون مرده‌ی جسمانی است و جویندگان علم به علم از راه این میانجی زنده زودتر از آن رسند که از راه آن میانجیان جسمانی نازنده رسند.[۱۰۴]

در همین متن ناصرخسرو می‌گوید: «قول اثریست از نطق، و نطق مر نفس ناطقه را جوهریست و کتابت مر او را عرضی استخراجی».[۱۰۵] و این باور به زنده یا حاضر بودن کلام گفتاری یا قول، و مرده بودن کلام نوشتاری یا کتابت و برتری گفتار به نوشتار جز تکرار حکم ارسطو نیست که فیلسوفان مسلمان او را «معلم اوّل» می‌خواندند.

مثالی که دریدا از کلام محوری در آیین یهود آورده است باز نشان از برتری و امتیاز گفتار بر نوشتار دارد. او در نخستین مقاله‌ی کتاب **نگارش و تمایز** با عنوان «نیرو و دلالت» نمونه‌هایی از **عهد عتیق** یافته است. مثلاً در باب سی و ششم کتاب «ارمیاء نبی» سرچشمه‌ی اصلی نوشتار، کلام دانسته شده است. خداوند به ارمیاء می‌گوید: «طوماری برای خود گرفته تمامی سخنانی را که من درباره‌ی اسراییل و یهودا و همه امت‌ها به تو گفتم از روزیکه بتو تکلم نمودم، یعنی از ایام یوشیا تا امروز در آن بنویس.» (آیه‌ی ۲) و: «... و باروک از دهان ارمیاء تمامی کلام خداوند را که به او گفته بود در آن طومار نوشت.» (آیه‌ی ٤).[۱۰۶] اما برای یافتن ریشه‌های سخن کلام محوری در **عهد عتیق** می‌توان به گونه‌ای ریشه‌ای‌تر به مسأله‌ی زبان در این کتاب دقت کرد. کتابی که در آن، زبان به معنای قدرت است. آفرینش، کنش نامیدن است و نامیدن کاری است خدایی. «موسی تمامی سخنان خداوند را نوشت» (**سفر خروج**، باب ۲٤، آیه‌ی ٤) و «دو لوح سنگ مرقوم به انگشت خدا به موسی داده شد.» (باب ۳۱ آیه‌ی ۱۸) و حقیقت از راه زبان (نخست کلام گفتاری، سپس نوشتن) حضور یافت.

استعاره‌ی کتاب که دریدا بارها به کار برده است در فرهنگ یهودی آشنا و قدیمی است. «کتاب وجود» که خداوند مولف و کاتب آن است، در دوران جدید (به گفته‌ی هابرماس، که اشاره‌ای به دریدا دارد) انگار در دنیای کافکا جای گرفته است؛ یعنی هست، ولی گمشده است.[۱۰۷] خود دریدا می‌گوید: «ایقان و اطمینان دینی به اینکه هر صفحه‌ی کتاب به متن یکه‌ی حقیقت وابسته است، امروز از میان رفته است.» و با این ایقان گمشده این غیاب نوشتار مقدس، خدای یهودیان که گاه خود نیز چیز می‌نوشت گمشده است. مدرنیسم در حکم غیاب این نشانه‌ی قدسی است، و زیبایی‌شناسی و نقادی

مدرن از این غیاب خبر می‌دهند».[۱۰۸] دریدا در پی لویناس نوشته است که در آیین یهود استعاره‌ی کتاب مهم است. این ثبت آواها در پیکر اجزاء نوشتاری ضمانت بقای بیشتر است. گونه‌ای یقین به تاویل کننده ارزانی می‌دارد. هابرماس نوشته است که دستیابی به علم نگارشی که در خود نقد متافیزیک باشد، ریشه‌های دینی دارد. هرچند خود دریدا در آغاز رساله‌ی «تمایز» (در کتاب **حاشیه‌ها**) تاکید کرده است که «نمی‌خواهم از مباحث الهیات آغاز کنم».[۱۰۹]

فاصله داشتن با حقیقت بنیانی است در آیین یهود که دریدا زیر تاثیر آن است. هارولد بلوم سرچشمه‌ی آن را در بینش عارفانه‌ی یهودی در پایان سده‌های میانه و به‌ویژه در آیین کابالا دانسته و به طنز گفته است که دریدا خود پیرو کابالاست، بی‌آنکه بداند.[۱۱۰] اما ریشه‌ی این بحث در آیین یهود، دورتر از متون کابالایی می رود. یکی از بهترین مباحث در مورد نفوذ اندیشه‌های یهود در آثار دریدا مقاله‌ای است از سوزان هاندلمان که اوج شباهت را میان مباحث کابالا و مباحث دریدا دانسته است.[۱۱۱] به نظر هاندلمان این حکم لویناس که «تورات را بیش از یهوه دوست داشتن ضمانتی است که از عقل باختن در برابر امر مقدس جلوگیری می‌کند» مبنای باور دریداست به قانون نوشته شده، در برابر واقعیت این قانون یعنی کلام یهوه.[۱۱۲] در تمامی تاریخ یهود این متن نوشته شده یا به گفته‌ی دریدا «این تاویل هماره حاضر» اهمیتی بیش از کلام داشته است. یعنی آن نوشته‌ای که خود تاویل و تفسیر است (و حتی حاشیه‌ای بر متن که کنش یهوه است) خود تبدیل به «مکاشفه‌ای خدایی» می شود. اما نخستین مسیحیان این تاریخ زنده‌ی **تورات** و کل **عهد عتیق** را در برابر «روح زنده» چیزی جز «کلام مرده» ندانستند: «شما رساله‌ی ما هستید، نوشته شده در دل های ما ... نه به مرکب بلکه به روح خدای حیّ، نه بر الواح سنگ بلکه بر الواح گوشتی دل ... عهد جدید را خادم شویم، نه حرف را بلکه روح را، زیرا که حرف می‌کشد لیکن روح زنده می‌کند».[۱۱۳] اما امروز «تاریخ مسیحیت» استوار به **اناجیل چهارگانه** است و در زمان خواندن **عهد جدید** هیچ مسیحی مومنی نمی‌اندیشد که حرف می‌کشد، بل روح را با کلام یکی می یابد. در برابر این سنت دیر پای متافیزیک غرب و آیین مسیحی، دریدا به سنت یهودی اشاره می‌کند، سنتی که کلام محوری را به شکلی دیگر (یعنی در اهمیت دادن به نوشتار) پاس می‌دارد. نکته‌ای دیگر نیز اینجا مطرح می شود: یهوه غایب است، اما کتاب **تورات** حاضر است، پس گریز از گفتار به نوشتار، گریز از متافیزیک حضور نیست. هیدگر در پی هلدرلین، از خداوندی که کنش او در غیاب شکل می‌گیرد، یاد کرده است و دریدا در پی لویناس کنش این خداوند را پیش از هرچیز نگارش دانسته است.

۵

کلود لوی استروس در سخنرانیش در «کلژدوفرانس» (۵ ژانویه ۱۹۶۰) انسانشناسی را بخشی از نشانه‌شناسی خواند، چرا که پدیدارهای مورد بحث و پژوهش انسانشناسی نشانه‌اند: «یک تبر سنگی برای ناظری که قادر به شناخت مورد استفاده‌ی آن هست برابر با ابزار متفاوتی است که در جامعه‌ی دیگری به همان هدف به‌کار می‌رود».[۱۱۴] به نظر لوی‌استروس برای اینکه ابزاری را نشان بدانیم باید معنایش (کاربردش) برای اعضاء گروه خاصی شناخته شده باشد. دریدا بعدها این انتظار را که باید پشت هر نشانه‌ای معنا وجود داشته باشد «متافیزیک حضور» خواند: توهمی که شکل و معنا را به گونه‌ای همزمان در ذهن حاضر می‌داند. بنابراین توهم، هر متن نوشتاری، چونان نظامی از نشانه‌ها، باید «معنا» داشته باشد. اما آن معنای اصیلی که بنابه فرض متن باید «داشته باشد» یا «بیانگر آن باشد» به‌راستی ناموجود است. میان پیشروان نشانه‌شناسی پیرس یگانه کسی بود که گونه‌ای جنبه‌ی ناکامل در نشانه می‌دید، چرا که نشانه همواره «نیازمند شرح، توضیح و استدلال است تا به کار آید». مورد واقعی به گونه‌ای مستقیم دانستنی نیست؛ نیازمند تاویل است، یعنی به نشانه‌ای دیگر نیازمند است: «نشانه و توضیح، با یکدیگر، نشانه‌ی تازه‌ای می سازند و از آنجا که توضیح خود تبدیل به نشانه‌ای می شود، باز نیازمند توضیح افزونه‌ای خواهد شد».[۱۱۵] پس معنای کامل وجود ندارد. تنها تمایزها وجود دارند. مورد واقعی آنجا دانسته می شود که فراشد تاویل وجود داشته باشد و همین نکته فاصله‌ی درونی نشانه است. «متافیزیک حضور» نمایان شدن منش کلام محوری متافیزیک غرب است. به یاری سه مثال آن را می‌شناسیم: ۱) اصل دکارت، «من می اندیشم پس هستم». من بی‌شک وجود دارد، چرا که پیش خود در کنش اندیشه «حاضر» است. ۲) مفهوم «زمان حاضر» که به ما می‌گوید گذشته وجود داشت، آینده وجود خواهد داشت، اما اکنون وجود دارد و «حاضر» است؛ آینده یعنی زمان حاضر قابل پیش‌بینی و گذشته یعنی زمان حاضر تجربه شده. تنها «اکنون» یعنی این لحظه‌ی حاضر شکل ناب وجود زمان است. ۳) مفهوم معنا که چونان موردی حاضر در آگاهی مطرح می شود. معنا ظاهراً آن چیزی است که گوینده در سر دارد» و سپس آن را به دستگاه نشانه‌ها می سپارد. بنابه این مثال‌ها آشکار می شود که متافیزیک حضور موردی محتوم برای آگاهی است. نکته‌ی اصلی از نظر دریدا این است که چگونه ماهیت و واقعیت چیزها در جهان «حاضر» می شوند. دکارت می‌گفت در هر لحظه‌ی آگاهی، به گونه‌ای ضروری چیزی در آن وجود دارد (یک من) که آگاه است. واقعیت یک درخت، یعنی درختی در زمان الف آنجاست، در زمان ب آنجاست و در زمان ج آنجاست.

وجود درخت رشته‌ای از این موارد حضور درخت است. وقتی می‌گوییم معنای واژه‌ای «درخت» است، یعنی این واژه در زمان‌های الف، ب، ج و... برای کسی معنای درخت می‌دهد. پس، معنای واژه نیز رشته‌ای از موارد حضور آن است.[۱۱۶] بنابه این دیدگاه متافیزیکی، واقعیت رشته‌ای از حضور موقعیت‌هاست. این موقعیت‌ها، مبانی اصلی و عناصر تشکیل دهنده‌ی حضور واقعیت هستند. ناسازه (پارادکس) اینجا سر برمی‌آورد. پرواز پرنده را به موقعیت‌ها یا لحظه‌های متعدد می‌توان تقسیم کرد. در هر لحظه، او در موقعیت خاصی قرار دارد. پس در هیچ لحظه‌ای پرواز نمی‌کند. پرواز که آن را می‌بینیم واقعیتی است بیرون از ما؛ و تنها با گذر از متافیزیک حضور درک شدنی است. می‌توان با دریدا هم‌آواز شد: هیچ چیز حاضر نیست. همه چیز با تمایز از موقعیت حضور شناخته می‌شوند. اما این حکم که چیزی حاضر نیست، به این معنا نیست که آن چیز غایب است. حضور/ غیاب از تقابل‌های دوگانه‌ای است که متافیزیک غربی طرح می‌کند. آنچه معنا می‌خوانیم، وابسته به این واقعیت است که توسط گیرنده‌ای در موقعیتی خاص، به سودای ایجاد رابطه یا شرح مفهومی ارائه شده است، و از این رو آنچه ساختار زبان ــ نظام کلی قاعده‌ها و قوانین ــ می‌خوانیم فرآورده‌ی کنش ارتباط است و به وسیله‌ی آن تعیین شده است. اما اگر این نکته را به گونه‌ای جدی بپذیریم، سپس به کنش‌هایی که ظاهراً تعیین کننده‌ی ساختارهایند دقت کنیم، درمی‌یابیم که هر کنش توسط ساختاری پیشین، ساخته و تعیین شده است. یعنی امکان معنای هر چیز از پیش در ساختار زبان وجود داشته است. برای درک معنای هر چیز باید بتوانیم آن را در مقوله‌ها جای دهیم. اگر بخواهیم بدانیم که آیا چیزی خاص، ماده‌ی غذایی هست یا نه، باید تمایزی را میان مواد غذایی و مواد غیرغذایی از پیش دانسته باشیم. دلالت همواره استوار بر تمایز است.

درگفتگوهای دریدا با هانری رونس و دیگران که در مواضع آمده است، رونس از دریدا پرسید که چرا در آثار او دو معنای از نوشتار یافتنی است؟ یکی مفهوم آشنا و متداول که نوشتار را در برابر گفتار و کلام قرار می‌دهد و دیگری مفهومی که نوشتار را در کل تعیین می‌کند، همان مفهومی که «گوهر بیان» خوانده می‌شود و ریشه‌ی مشترک نوشتار و گفتار است.[۱۱۷] دریدا می‌پذیرفت که این تمایز وجود دارد و به ذات تمایز اشاره کرد. به نظر او تمایز چندگونه است: یا وضعیت حاضری است که در خود موارد نهفته نیست، «جزء ارگانیک آنها نیست»، یا ریشه‌ی مشترک تمامی تقابل‌هاست، مثلاً تقابل حس/ اندیشه، طبیعت/ فرهنگ و غیره. در این حالت تمایز یکی از عناصر موارد است. اما حالت سومی هم وجود دارد، تمایز محصول آن ریشه‌ی مشترک است که پس از زبانشناسی سوسور، شرط معنایی.هر ساختار دانسته شد.[۱۱۸]

انکار تمایز پایه‌ی کلام محوری است. مفهوم «تمایز» که دریدا به‌کار برده است، اما همانندهایی در سخن فلسفی دارد. به مفهوم «فارماکُن» افلاتون که نه زهر است و نه دارو، نه خوب و نه بد، نه خارج و نه داخل، نه گفتار و نه نوشتار، دقت کنیم.[۱۱۹] دریدا این نکته را در رساله‌ی «زهر- داروخانه‌ی افلاتون» به دقت بیان کرده است.[۱۲۰] اشاره‌ی دریدا به مکالمه‌ی **فایدروس** است. در قطعه‌ی ۲۳۰ جمله‌ای از سقراط آمده است: «اما انگار تو دارو-زهر (Pharmakon) خوبی یافته‌ای که مرا از شهر به‌در آوری».[۱۲۱] شاید بتوان «فارماکن» را به ماده‌ی مخدّر هم ترجمه کرد که هم زهر است و هم دارو. در **فایدروس** (قطعه‌ی ۲۶۸) سقراط مثال می‌زند که دانستن خواص داروها کافی نیست و باید بدانیم که چه اندازه از آنها به کار بریم؛[۱۲۲] و دانستن اصول سخنوری کافی نیست بل باید «راه به کار بردن آن مقدمات و تلفیق متناسب آنها» را یافت (قطعه‌ی ۲۶۹).[۱۲۳] بنابه تاویل دریدا، افلاتون نزدیکی به معنا را زهر-دارو می‌داند. «فارماکن» در مکالمه‌های دیگر افلاتون بسیار آمده است. خارمیدس در مکالمه‌ای به همین نام از سقراط «دارو» می‌گیرد؛[۱۲۴] و دیوتیما در مهمانی اروس را فارماکئوس یا کیمیاگر می‌نامد: «تمام عمرش دلباخته‌ی دانش است، جادوگری ماهر است و کیمیاگری، سوفیست کاملی است».[۱۲۵] دریدا این معانی دوگانه‌ی واژه‌ی فارماکن را به نوشته‌های خود افلاتون نسبت داد. او از متنی که افلاتون درباره‌ی مرگ سقراط نوشت یاد کرد؛ مرگی که با نوشیدن زهر همراه بود. افلاتون که نوشتار را بی‌ارزش می‌انگاشت، از مرگ سقراط (پدر) نه مکالمه بل گزارشی نوشت: یعنی مرگ را تکرار کرد.[۱۲۶]

تفسیر دریدا پیشگفتار و نتیجه‌گیری ندارد؛ او نصیحت افلاتون را اجرا نکرد، و نکوشید تا نوشته‌اش همچون موجود زنده‌ای «سروپا داشته باشد». از این رو، تفسیر او هم تفسیر نیست، تنها کلامی است افزون بر متن، یا به گفته‌ی خودش حاشیه‌نویسی است. استعاره‌ای که دریدا بارها به‌جای شالوده‌شکنی به‌کار برده «بافتن» است، استعاره‌ای که در مکالمه‌های افلاتون نیز آمده است.[۱۲۷] والتر بنیامین در مقاله‌ی «تصویر پروست» کنش یادآوری خاطرات را به کنش بافتن پنه‌لوپه همانند دانست و سرانجام نوشت: «واژه‌ی لاتینی Textum (متن) به معنای تارهای بافته است».[۱۲۸] متن را می‌توان کوتاه‌تر یا بلندتر بافت، می‌توان آن را برید، تا کرد و دوخت. در متن بافته شده خبری از پایگان نیست. همه چیز، بی‌تمایز، یکسان درهم تنیده شده‌اند.

دریدا در مواضع تاکید کرده است که تمایز با تضاد متفاوت است. هدف هگل و هوسرل از طرح تضاد، تاکیدی بر اهمیت «نقطه‌ی حل شدن تضادها» بوده است: «دیالکتیکی که در رساله‌های ریکور در مورد فروید هم یافتنی است».[۱۲۹] اما تمایز بنیان

متن است. در مقاله‌ی «نیرو و دلالت» دریدا از قول آنتونن آرتو نقل کرد که «کتاب می‌نویسم تا بگویم که نمی‌توانم چیزی بنویسم».[۱۳۰] به نظر دریدا، این گفته «ژرفای غیاب عقاید» را نشان می‌دهد؛ آنجا که «تمامی آگاهی از چیزی شکل و معنایش را از دست می‌دهد»، چرا که تنها می‌خواهیم چیزی بگوییم. در همین مقاله برای نخستین‌بار دریدا مفهوم شالوده‌شکنی را به‌کار گرفت: روشی از خواندن که باید آنچه را که نویسنده «نمی‌داند که در حال گفتن آن است» کشف کند. اگر منش هنر مدرن آفرینش جهانی تازه باشد، این تازگی، حتی برای نویسنده، در جریان نگارش، ناشناخته است. در مقاله‌ی دیگری از کتاب **نوشتار و تمایز** دریدا به این بحث آرتو بازگشت. او گفته‌ی آرتو را در مورد «نگارش به هدف بیان ناتوانی در نوشتن» را به کلام دیگر آرتو مرتبط دانست: «به یاری از معناها که برسی، آنگاه دیگر نمی‌توانی بیاندیشی».[۱۳۱] این نه به معنای ناتوانی آدمی، بل به معنای فقدان ابزار معنایی برای اندیشیدن است. نکته‌ای که به ویژه در اثر هنری ساده‌تر قابل فهم است. در مواضع از دریدا پرسیدند که چرا پژوهش متون در آثارش فقط به دو دسته متن خلاصه شده است: متون فلسفی و متون ادبی. در متون فلسفی کارش قالب‌شکنی زمینه‌ی بحث فلسفی بوده است، اما انگار که در متون ادبی، او در پی شالوده‌شکنی نیست. چرا؟ او که مقاله‌های مهمی درباره‌ی سولر، باتای، آرتو و مالارمه نوشته است، این «ناتوانی» را در شکستن قالب عنصر زیبایی‌شناسیک به چه معنا می‌داند؟ پرسشگر به‌ویژه به مقاله‌ی دریدا درباره‌ی فیلیپ سولر در کتاب **بارآوری** اشاره کرده است، دریدا آنجا نوشته است که هر متن سولر در عین حال هم تولید ادبی هست، هم نیست. به چه معنا؟ چگونه؟ دریدا پاسخ داد که هدف اصلیش نمایش این نکته بود که در هر متن، نگارش در کار انکار و از میان بردن خویش است. این منش را هم در متون فلسفی، و هم در متون ادبی می‌توان یافت.[۱۳۲] اما یاری از متون ادبی این منش را به گونه‌ای پیشرفته و کامل نمایش می‌دهند. آثار مالارمه، باتای، آرتو و سولر در این دسته جای دارند: «در حرکت خود، این متون هم شکل ظهور و هم شالوده‌شکنی را در بیانگری همراه دارند».[۱۳۳] بدین‌سان کار با متون ادبی ساده‌تر از متون فلسفی است، چرا که خود گامی به سوی شالوده‌شکنی برمی‌دارند. دریدا افزود که آثارش نه «برچسب ادبی» دارند و نه «برچسب فلسفی»، بل خیلی ساده، «گونه‌ای گسست از فلسفه و ادبیات هستند». به هررو آنچه کار شالوده‌شکنی متون ادبی مدرن را آسان می‌کند، جدایی آنها از نظام تقلید است.

سویه‌ی اقتدارگرایانه‌ی تقلید ما را زندانی جهانی می‌کند که به دلیل منش آشنایش، در به روی نقد و تحلیل بسته است. تقلید اساساً استوار به «آشنایی و آشناسازی» است و نقد استوار به «آشنایی‌زدایی». آنچه به چشم ما آشنا می‌آید، درواقع جلوه‌ی نمادهایی است که

برای ما ابزار شناسایی ابژه شده‌اند. هنری که با «باز تولید مورد آشنا» رویاروست، تنها جلوه‌هایی نمادین می‌آفریند که این جلوه‌ها برای ما آشنایند. گرایش هنر مدرن به سوی شناخت موارد اصلی متن ادبی از راه جدایی و ضدیت با «نظام تقلید» است. انکار و نپذیرفتن «نظام تقلید» در حکم طغیانی است علیه یکی از اشکال نادرست بیان که همواره خود را یگانه شکل راستین و درست می‌نمایاند.[۱۳۴] به معنای راستین واژه، این تحمیل اقتدارگرایانه‌ی نظام تقلید، استوار به نادانی ماست؛ یعنی ما با نظام نشانه‌ای راستین و رمزگانی که سازنده‌ی مناسبات درونی عناصر ساختارند، آشنا نیستیم. افلاتون در **جمهوری** «هنر استوار بر تقلید» را رد می‌کند، در کتاب دوم، او تقلید را ارائه‌ی دروغ می‌داند و آموزش هنری را برای کودکان خطرناک می‌شمارد. اگر باید «نگهبانان آینده» عادت جدال را از هر کاری پست‌تر بدانند، پس نباید در ایام کودکی داستان‌های دروغینی از پیکار خدایان با یکدیگر را بشنوند. این داستان‌ها پالایشگر جان نیستند و از حقیقت بدورند. افلاتون میان «دروغ حقیقی» و «دروغ زبانی» تفاوت گذاشته است؛ نخستین، «فریب نفس آدمی است و عین جهالت»؛ دومی صرفاً نوعی تقلید است از تمامی آن چیزها که پیشتر در ذهن آدمی گذشته‌اند، پس دروغ ناب نیست.» کاربرد آن حتی گاه مفید است (مانند دروغ گفتن به دشمنان) یعنی اساس داوری ما درباره‌ی آن استوار است به کارکردش. اما، به هررو شاعر یا نقاش از صورت ظاهر چیزها تقلید می‌کنند و این صورت ظاهر، به گمان افلاتون، خود تقلیدی است از ایده‌ی نهایی چیزها. در واقع هنرمند سه پله از حقیقت نهایی و اصلی به دور است. در کتاب دهم **جمهوری** آمده است که هنرمند تقلیدی از تقلید می‌کند، از حقیقت دور است و شعر «بخش فرودست نفس آدمی است» و از این نظر که شور و احساس را برمی‌انگیزد زیان‌آور هم هست. بدین‌سان افلاتون تقلید را رد می‌کند و شاعر را از ناکجاآباد بیرون می‌راند. اما نکته‌ی جذاب این است که افلاتون خود به «بازی تقلید» وارد می‌شود. در بسیاری از مکالمه‌ها، مباحث اصلی به یاری «مثال‌هایی از طبیعت» اثبات می‌شوند. پاری از آنها، همچون مثال مشهور غار در **جمهوری** در بنیان خود شکلی داستانی دارند و یکسر بر پایه‌ی تقلید استوارند.[۱۳۵] ژان فرانسوا لیوتار با تذکر این نکته نتیجه می‌گیرد که افلاتون به عنوان ناقد تقلید، خود تقلید کرده است. او مثالی از کتاب هفتم **جمهوری** آورده است: نیکی برای ایده‌ها همچون خورشید است برای چیزها و مثال بسیار می‌توان یافت.[۱۳۶]

راه گذر از تناقضی که افلاتون با آن روبرو بود، «روش» شالوده‌شکنی است.[۱۳۷] راه این است که «سقراط/ افلاتون» را «یک سوفیست» تمام‌عیار بشناسیم. بیگانه‌ای که در میان هر جمع ناشناس مواضعی می‌گیرد که در ناکجا آباد **جمهوری** پذیرفتنی نیست. انگار

پیشنهاده‌ی اصلی را می‌پذیرد که هرگونه بیانگری و بازآفرینی کلامی جهان «داستانگونه» است. بنا به روش دریدا حقیقت نه فراشد «مکاشفه» بل فراشد «به حجاب آوردن» است. آنچه افلاتون «سویه‌ی داستانگونه»ی حقیقت می‌خواند، برای دریدا اساس کار یعنی کنش ضروری در شالوده‌شکنی متن است. افلاتون به تقلید روی می‌آورد، تا دروغ پنهان در حقیقت یا حقیقتِ پنهان در دروغ را بشناسد. شالوده‌شکنی این هدف را از راه دیگری دنبال می‌کند.

دریدا نشان داده است که هرمتن «دوگانه» است، همواره دو متن در یک متن وجود دارند: «دو متن، دو دست، دو نگاه، دو گونه شنیدن، باهمند و در عین حال تنهایند».[۱۳۸] متن نخست، با تاویل کلاسیک خواناست: بنا به اقتدار زمان حاضر نوشته شده است؛ معنا دارد؛ منطق و حقیقت آن را می‌توان یافت؛ همه چیز در آن به تقابل دوگانه‌ی درست/نادرست فروکاسته می‌شود. متن دوم ــ متنی دیگر که در عین حال همان متن است ــ «خواننده‌ی کلاسیک» را گیج می‌کند؛ فاقد معناست. متن نخست علامتی است به متن دوم.[۱۳۹] میان دو متن «همنهاده‌ای» وجود ندارد، زیرا متن دوم ضد متن نخست نیست. نمی‌توان از تمایز آنها گذشت. خواننده‌ی متن به «دو علم، دو گونه خواندن» نیازمند است. سخن متافیزیکی «دوگانه» است و هر متن فلسفی یا ادبی همزادی دارد. هر متن «شکل ظاهری» خود است. میان متنی از افلاتون و خود آن، میان متنی از هگل و خود آن، گونه‌ای «حجاب به سختی درک‌شدنی» وجود دارد،[۱۴۰] که افلاتون‌گرایی را از خودش (و هگل‌گرایی را از خودش) جدا می‌کند. کافی است همچون گونه‌ای «بازی» متن دوم را مهمتر بدانیم تا دانش نخستین متن در «کمدی متن دوم» حل شود و از یاد برود. سخن متافیزیکی در بنیان خود جهان را دوگانه می‌بیند: احساس در برابر ادراک، جسم در برابر روح و... به سرآغاز بحث بازگردیم. دیدیم که تقابل‌های دوگانه سرچشمه‌ی متافیزیک حضور بودند. همین دوگانگی امکان «گذر» را می‌دهد؛ و در متن نیز چنین است: دوگانگی در متن سازنده‌ی گذر است؛ گونه‌ای شفافیت در هر متن هست که امکان می‌دهد متن اصلی، یا خود متن را بشناسیم. تنها همچون مثالی آشنا که کار فهم این شفافیت متن را آسان می‌کند به نظریه‌ی فروید در مورد رویاها دقت کنیم. چگونه هر رویا، چونان واقعیتی شفاف معنا یا معانی دیگری دربردارد، و چگونه قلمرو این معانی دیگر، خود رویاست. هر رویا از معنای ظاهری و معنای باطنی، از «لحظه‌های درهم» شکل گرفته است. علاقه‌ی دریدا به واژگان دومعنایی ریشه در این فهم او دارد. مشهورترین این واژگان همان «فارماکن» افلاتون است. واژه‌ی دیگر Supplément به معنای پیوست و از ریشه‌ی لاتینی Supplementum است. این واژه دو معنای متفاوت دارد: ۱) چیزی که به چیزی کامل

افزوده شود. ۲) چیزی که به چیزی ناکامل افزوده شود و آن را کامل کند. و درست به همین اعتبار دریدا نوشتار را پیوست گفتار می‌خواند یعنی از ابهام معانی دوگانه سود می‌جوید. مثال دیگر: واژه‌ی Hymen که مالارمه به‌کار برده است. این واژه دو معنای «متضاد» ازدواج و پرده‌ی بکارت دارد. دو معنایی که حضور یکی ــ معمولاً ــ غیاب دیگری است. این واژه، در خود متمایز است.[۱۴۱]

نمونه‌ای از روش دریدا در شالوده‌شکنی متن بررسی او از واپسین شعر شلی به نام «پیروزی زندگی» است. مقاله دو بخش دارد. بخش اصلی با عنوان «زندگی کردن» متن هر صفحه است و بخش «فرعی» یا «پیوست» با عنوان «خط مرزی» همچون پانوشت هفت سطری در تمامی صفحات آمده است.[۱۴۲] این بخش به گفتاری ذهنی همانند است، که در نگاه نخست با «متن اصلی مقاله» ربطی ندارد. تاریخ روزهای نگارش این «متن دوم» در میان جمله‌ها آمده است، به نشانه‌ی فاصله‌ی زمان نگارش متن سوم (پانوشت) از متن دوم («بررسی») و متن نخست (شعر شلی)؛ و فاصله‌ی زمان نگارش از زمان خواندن. تمامی بخش فرعی، یا پیوست، در حکم یک پاراگراف است. از مسأله‌ی ترجمه تا ریشه‌های مفهوم زندگی در آثار بلانشو، از آپوکالیپس تا مفهوم «حضور شیئی» در اندیشه‌ی هیدگر و گل سرخ در اشعار ریونز، در آن می‌آید. به اندیشه‌ای بی‌گسست همانند است که هر چیز را که در زندگی دریدا مهم است دربرمی‌گیرد. متن «اصلی» استوار به این پرسش است: «چه کسی درباره‌ی زندگی صحبت می‌کند؟» شلی؟ اما در شعر او، گوینده را نمی‌توان شناخت. هر پرسش می‌تواند «به دو مفهوم» وجود داشته باشد: ۱) معنای معنا، یا معنای ارزش؛ مثلاً «آیا زندگی معنا دارد؟» ۲) معنای هستی؛ مثلاً «گوهر زندگی چیست؟». شعر شلی از زندگی سخن می‌گوید، اما به کدام یک از دو معنا؟ دریدا شعر شلی را با داستان «توقف مرگ» بلانشو قیاس می‌کند، به سودای اینکه از راه آسان شکستن قالب داستان بلانشو بتواند تاویلی از موارد همانند آن در شعر شلی بیابد. او در قیاس این دو متن کشف می‌کند که شلی در شعر خود اساساً به زندگی فکر نکرده است. او از واژه‌ای بی‌اعتنا به مصداق آن حرف زده است. پرسش اصلی او در هیچ کدام از دو شکل که همچون دوگونه معنای یک پرسش آمد، جای نمی‌گیرد. زیرا مرگ ارتباطی به «معنای هستی» و «معنای معنا» ندارد. **یکسر بی‌معناست.**[۱۴۳]

هدف دریدا، در نخستین نوشته‌هایش دستیابی به «راز علم نگارش» بود؛ علمی که آن را «گراماتولوژی» خوانده است. او این اصطلاح را خود اختراع نکرده است؛ از **فرهنگ لیتره** نقل می‌کند: «پژوهش حروف، الفبا و هجاها در خواندن و نوشتن»، و به کتاب فراموش

شده‌ی گلب نیز اشاره دارد.[۱۴۴] اما برای دریدا گراماتولوژی معنایی بسیار گسترده‌تر دارد؛ راهنمای نقدی است به متافیزیک، به ریشه‌های نگارش آواها و می‌کوشد تا با انکار اهمیت قاعده‌های واجشناسیک در فن نگارش و کتابت، الگوی کنش زبانی را فراتر از گفتار یابد. دریدا گفته است: «نگارش آواها، مرکز آن همه حوادث عظیم متافیزیکی، علمی، فنی و اقتصادی غرب محدود به زمان بود و اکنون به آخرین حدّ خود رسیده است»[۱۴۵] گوهر زبان از این الگوی نوشتاری یعنی نگارش آواها فراتر می رود و درست به همین دلیل می‌توان شالوده‌ی کلام نوشتاری و گفتاری را شکست. کلام، چنانکه هیدگر نیز نشان داده است، با حقیقت همخوان نیست. از این رو می‌توان در «آوامحوری» بنیان متافیزیک غرب و کلام محوری را یافت.

گراماتولوژی علمی است که تمایز را پایه‌ی کار خود می‌داند؛ حضور را حذف می‌کند و تاثیر این دو نکته را در متافیزیک غرب می‌جوید. علمی که، دست‌آخر، باید نشان دهد که چگونه باور به حقیقت خود نتیجه‌ی روش‌هایی است استوار به تمایز. اما دریدا بارها تکرار کرده است که اساساً باور به علم یا «ـــــ شناسی» خود به سختی کلام محور وابسته است و هدف شالوده‌شکنی جز رد این باورها نیست. دشواری کار دریدا در گذر از این تناقض آشکار می شود: برای اثبات اینکه باور به حقیقتِ خود آشکار (حاضر) نادرست است، نمی‌توان علمی را پذیرفت (و روش‌های آن را به کار بست) که آن مفهوم را قبول دارد. برای از میان بردن فاصله در کلام، ناگزیریم از گفتار یا نوشتار استفاده کنیم که فاصله در گوهرشان وجود دارد. برای نمایش نادرستی دیدگاه ارزش گذار (و استوار به پایگان ارزشی) در تقابل‌های بنیادین متافیزیک غربی ناگزیریم، نظری را در مقابل آن دیدگاه قرار دهیم و «منطق درونی» آن را بپذیریم. هدف از میان بردن یا حتی شرح «کلام محوری» جز از راه کاربرد روش‌ها و نتایج آن ممکن نیست.[۱۴۶] اکنون کاربرد ابزار و بینش استوار به تمایز در هرگونه رویارویی با «کلام محوری» گریزناپذیر می‌نماید، دریدا کار خود را نه در حدّ نگارش «اندیشه‌ای تازه» (که موجد این پندارست که معنایی جدید یا ادراکی تازه از معنا در میان است) بل در حدّ کار یک روش‌شناس اندیشه‌های کهن محدود می‌کند. خود او گفته است که تمامی آثارش چیزی جز «حاشیه‌هایی بر متونی از پیش موجود» نیستند. یک‌بار هم گفته است: «آری، در آنچه گفته‌ام، گفته‌های پیشینیان بسیار است. اصلاً شاید در هرآنچه گفته‌ام».[۱۴۷] دریدا پیش، و بیش از هر چیز یک خواننده است. خواننده‌ای که به گونه‌ای پیگیر درباره‌ی ماهیت خواندن می اندیشد. در مواضع هانری رونس از دریدا پرسید که آیا به گمانش می‌توان از متافیزیک، کلام محوری یا از نوشته محوری گذشت؟ دریدا پاسخ داد که به‌راستی نمی‌توان چنین کرد؛ اما با قرار دادن خود در حدّ و مرز دستکم

می‌توان موقعیت راستین را تشخیص داد. دریدا تاکید کرد که اگر چیزی می‌گوییم، به گونه‌ای منطق حضور را پذیرفته‌ایم؛ و اگر بخواهیم از آن منطق بگریزیم «آنگاه چیزی نداریم که بگوییم».[۱۴۸] این نکته را سارا کوفمن «اقتدار آوا» خوانده است. هر صدا یعنی حضور زاینده‌ی آن (دستکم در لحظه‌ی پیدایی آوا). دریدا از «همجواری آوا و هستی، آوا و معنای هستی، آوا و آرمان معنا» یاد کرده است.[۱۴۹] درواقع باید کلام محوری را «کلام آوا محوری» دانست.[۱۵۰] گراماتولوژی به معنای ضرورت علمی است که پندارهای برآمده از «کلام آوا محوری» را آشکار می‌کند، و البته درباره‌ی محدودیت «خود این علم» هم هست. این محدودیت زاده‌ی مفهوم کلاسیک علم نیز هست که طرح، مفاهیم و ضوابط آن به گونه‌ای بنیادین و شیوه‌دار استوار بر متافیزیک است.[۱۵۱] پس می‌توان گفت که گراماتولوژی هم علم نگارش است و هم نقد این علم. بنا به شیوه‌ی بیان دریدا می‌توان گفت که روی مرز قرار گرفته است.

یادداشت‌های فصل دوازدهم

1. E. Husserl, *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, trans. G. Granel, Paris, 1976, pp. 403-427.
2. *Ibid.*, p. 1, n.
3. J. Derrida, *La voix et le phénoméne*, Paris, 1967.
4. J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, 1967.
5. J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, 1967.
6. J. Derrida, *Positions*, Paris, 1972.
7. J. Derrida, *Marges-de la philosophie*, Paris, 1972.
8. J. Derrida, *La dissémination*, Paris, 1972.
9. *Ibid.*, pp. 337-338.
10. J. Derrida, *Glas*, Paris, 1974.
11. واژه‌ی Glas از سال ۱۵۶۰ در زبان فرانسوی به معنای آوای ناقوس مرگ و از سال ۱۸۸۰ به معنای صدای زنگی که پایان چیزی را اعلام کند به کار رفته است:
Lexis, Paris, 1979, p. 839.
12. J. Derrida, *Glas*, p. 232.

13. J. Derrida, *Èperons, les styles de Nietzsche*, Paris, 1978.

14. J. Derrida, *Otobiographies, L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, 1984.

15. J. Derrida, *La carte postale, de Socrate a Freud et au-delà*, Paris, 1980.

16. J. Derrida, *Otobiographies*, p. 56.

17. J. Derrida, *Schibboleth*, Paris, 1986.

18. J. Derrida, *Signéponge*, Paris, 1983.

این کتاب نخست به زبان انگلیسی در سال ۱۹۸۳ در انتشارات دانشگاه کلمبیا ترجمه و منتشر شده بود.

19. J. Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté nauguère en philosophie*, Paris, 1983.

20. J. Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, 1978.

21. J. Derrida, *Psyché, Inventions de l'autre*, Paris, 1986.

22. J. Derrida, *De l'esprit, Heidegger et la question*, Paris, 1987.

23. V. Farias, *Heidegger et le Nazism*, tran M. Benarroch and J.B. Grasset, Paris, 1987.

24. M. Heidegger, *Réponses et questions sur l'histoir et la politique*, tran. J. Launay, Paris, 1977.

25. J. Habermas, *Martin Heidegger, L'oeuvre et l'engagement*, tran. R. Rochlitz, Paris, 1988.

۲٦. اندیشه‌ی فلسفی هیدگر، پس از جنگ جهانی دوم، تاثیر زیادی بر اندیشگران فرانسوی داشته است. از این‌رو جدال درباره‌ی هیدگر هیچ‌جا به اندازه‌ی فرانسه، پرشور نبوده است.

27. J. Derrida, *Ulysse gramophone, deux mots pour Joyce*, Paris, 1987.

28. J. Derrida, *Mémoires, for Paul de Man* Columbia u.p., 1986.

29. J. Derrida, *Parages*, Paris, 1988.

عنوان انگلیسی این کتاب (که دریدا نخست متن را به زبان انگلیسی نوشته و منتشر کرده است) مرزها و تا حدودی «ساحل‌ها»ست.

30. I. Salvinszky ed, *Criticism in Society*, London, 1987, p. 22.

31. *Ibid.*, p. 24.

دریدا در این گفتگو از کار بعدی خود به اختصار یاد کرد: «موضوع آن آثار رمانتیک‌های انگلیسی خواهد بود».

32. J. Derrida, *Psyché*, pp. 273-304.

33. *Les fins de l'homme, a partir du travail de Jaques Derrida*, Colléque de Cérisy, Paris, 1981, p. 213.

34. M. Montaigne, *Essais*, Paris, 1973, vol. 1, pp. 265-279.

مولانا نیز به صلاح‌الدین زرکوب، یار از کف رفته‌اش می‌گوید:
«اندرین ماتم دریغا تاب گفتارم نماند
تا مثالی وانمایم کانچنان بگریسته.»
کلیات شمس، تصحیح ب. فروزانفر، تهران، ۱۳۵۵، ج ۵، ص ۱۴۸.

۳۵. میان کتاب‌های فراوانی که در شرح اندیشه‌های دریدا منتشر شده، یکی دقیق و روشنگر است:

C. Norris. *Derrida*. Harvard u.p., 1988.

۳۶. «بنیان فلسفی حرکت، برتری است»:

M.C. Taylor. *Deconstruction in Context*. Chicago u.p., 1987.

درباره‌ی باور به برتری مرد نگاه کنید به:

J. Derrida. *Feu la cendre*. Paris. 1987.

و در ضدیت با «فمینیسم دریدا» نگاه کنید به:

J. Baudrillard. *De la séduction*. Paris. 1981.

۳۷. نگاه کنید به:

H. Feleprin. *Beyond Deconstruction*. Oxford u.p., 1985.

اهمیت این کتاب در قیاس شالوده‌شکنی است با «آیین‌های ادبی» پیشین، و تلاش برای یافتن تبارشماری از مفاهیم.

۳۸. هگل می‌گفت که تمایز در خود موجد تضاد است. دریدا اما می‌کوشد تا به ما ثابت کند که تمایزهایی غیرمتضاد و غیردیالکتیکی وجود دارند:

V. Descombes. *Le meme et l'autre*. Paris. 1986. p. 160.

39. J. Derrida. *Marges de la philosophie*. p. 48.

40. J. Derrida. *De la grammatologie*. p. 227.

41. J. Derrida. *Psyché*. p. 393.

توشی هیکو ایزوتسو به گونه‌ای خاص در زمینه‌ی فلسفه‌ی اسلامی پژوهش می‌کند و چند کتابش به زبان فارسی ترجمه شده است.

42. *Entretiens avec "Le monde". philosophies*. Paris. 1984. pp. 84-85.

43. J. Derrida. *Psyche*. p. 234.

44. V. Descombes. *op.cit.*. p. 98.

۴۵. «هدف شالوده‌شکنی ارائه‌ی نظریه‌ی سخن فلسفی است، به همان معنا که Poetics نظریه‌ی سخن ادبی است»:

V. Descombes. *op.cit.*. p. 98.

46. J. Derrida. *La dissémination*. p. 9.

47. L. Ferry and A. Renaut. *La pensée 68*. Paris. 1988. pp. 231-232.

48. Aristotle. *The Works. vol XI . Rhetorical Poetica*. ed. W.D. Ross. Oxford. 1971.

1449.b.

49. J. Derrida, *Positions*, p. 28.

50. J. Derrida, *De la grammatologie*, pp. 67-68.

51. J. Derrida, *Positions*, p. 41.

52. R. Barthes, *Essais Critiques*, Paris, 1964, p. 218.

53. J. Derrida, *L'écriture et différence*, pp. 409-410.

54. *Ibid.*, p. 66.

55. *Ibid.*, p. 61.

56. J. Derrida, *De la grammatologie*, p. 227.

57. M. Heidegger, *On the Way To Language*, tran. P.D. Hetz, New york, 1971, p. 134.

58. F. Nietzsche, *The Will to Power*, trans. W. Kaufmann, New york, 1968, p. 283.

۵۹. گذر دادن متن (Transportation) را نیچه هم به جای ترجمه به کار می‌برد.

60. J. Derrida, *Positions*, p. 31.

61. M. Heidegger, *Questions*, trans. H. Corbin et al, Paris, 1976, vol. 1, pp. 195-252.

62. J. Derrida, *Marges de la philosophie*, p. 29.

63. J. Derrida, *De la grammatologie*, p. 69.

64. W. Shakespeare, *The Complete Works*, eds. S. Wells, and G. Taylor, Oxford, 1986, p. 388.

65. J. Derrida, *De la grammatologie*, p. 74.

66. J. Derrida, *La voix et le phénoméne*, p. 95.

67. J. Derrida, *De la grammatologie*, p. 308.

68. *Ibid.*, p. 72.

69. *Ibid.*, p. 31.

۷۰. مفهوم «گذشته‌ی مطلق» در کتاب **درباره‌ی گراماتولوژی** آمده است:

Ibid., p. 97.

71. J. Derrida, *L'écriture et la différence*, pp. 293-340.

مفهوم «گذشته‌ی مطلق» در این کتاب، در مقاله‌ی مهم «فروید و صحنه‌ی نوشتار» شرح داده شده است.

۷۲. در مورد مناسبت شالوده‌شکنی و اندیشه‌ی مارکس نگاه کنید به:

M. Ryan, *Marxism and Deconstruction, A Critical Articulation*, the John Hopkins u.p., 1982.

در زمینه‌ی گسترش مباحث پساساختارگرایی به قلمرو مناسبات اجتماعی نگاه کنید به

کتاب مهم گیلین رُز:

G. Rose, *Dialectic of Nihilism, Post-Structuralism and Law*, London, 1987.

73. J. Derrida, *De la grammatologie*, p. 89.

74. M. Heidegger, *Hegel's concept of Experience New york, 1970, p. 7.*

مترجم انگلیسی نام خود را پنهان کرده است. مقاله‌ی هیدگر در کتاب بیراهه‌ها *(Holzwege)* آمده است:

M. Heidegger, *Chemins quine mènent nulle part*, tran. W. Brokmier, Paris, 1968, pp. 101-172.

هسته‌ای از نقد هیدگر به هگل در درس‌هایی که هیدگر در زمستان ۳۱-۱۹۳۰ درباره‌ی مفهوم «آگاهی» در **پدیدارشناسی روح** ارائه کرد و همچون مجلد سی و دوم مجموعه‌ی آثارش منتشر شده یافتنی است:

M. Heidegger, *La "Phénoménologie de l'esprit" de Hegel*, tran. E. Martineau, Paris, 1984.

75. M. Heidegger, *Hegel's Concept of Experience*, pp. 124-125.

76. J. Derrida, *De la grammatologie*, p. 90.

77. C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, 1972, p. 15.

78. J. Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 417.

۷۹. حکم لوی‌استروس یکسر در تضاد با بحث دیلتای است که علوم انسانی را به این دلیل از علوم طبیعی جدا می‌دانست که در نخستین، ما خود می‌دانیم چه ساخته‌ایم و «نیّت» و «هدف» ما بر خودمان آشکار است، اما در دومی قاعده‌ی ساختن، خارج از دانش پیشینی ما قرار دارد. نگاه کنید به فصل هفدهم همین کتاب.

80. J. Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 419.

81. J. Culler, *Structuralism and Poetics*, London, p. 14.

82. R. Jakobson and E. Halle, *Fundamentals of Language*, The Hague, 1956, p. 4, pp. 47-49.

لوی‌استروس نیز تقابل‌های دوگانه را مهمترین کارکرد ذهن آدمی، در شکل دادن به معانی می‌شناسد: «این منطق ابتدایی که کوچکترین واحد تعیین کننده‌ی اندیشه است»:

C. Lévi-Strauss, *Totemism aujourdhui*, Paris 1962, p. 130.

این کتاب لوی‌استروس به زبان فارسی نیز ترجمه شده است:

ک. لوی استروس، **توتمیسم**، ترجمه م. راد، تهران، ۱۳۶۱.

۸۳. یاکوبسن اصطلاح آلمانی Mark را به‌کار گرفت که در برگردان فرانسوی آن از واژه‌ی Borne استفاده می‌کنند، و در انگلیسی آن را Trace می‌خوانند.

84. R. Jakobson and K. Pomorska, *Dialogues* Cambridge, 1983, pp. 93-98.

85. *Ibid.*, p. 95.

86. *Ibid.*, p. 91.

۸۷. افلاطون، دوره آثار، ترجمه م.ح. لطفی، تهران، ۱۳۶۷، ج ۳، ص‌ص ۱۳۵۴- ۱۳۵۳.
در این نقل‌قول، سخن به معنای متعارف و آشنای واژه در زبان فارسی، یعنی مترادف با حرف زدن آمده است؛ و نه به معنایی که در سراسر این کتاب آمده است، یعنی برابر با Discours.

۸۸. پیشین، ص ۱۳۵۲

۸۹. پیشین، ص ۱۳۵۳

۹۰. پیشین، ص ۱۳۵۴
استدلال تاموس هنوز هم هوادار دارد. اومبرتو اکو در سخنرانیش در ونیز (ژانویه ۱۹۸۸) با یادآوری رساله‌ی فایدروس گفته است که با استدلال تاموس موافق است:
Magazine littéraire, février 1989, p. 35.

91. J. Derrida, *Marges de la philosophie*, p. 376.

92. P. Soller, *Logiques*, Paris, 1968, pp. 237-238.

93. A. Thibaudet, *Physiolgie de la critique*, Paris, 1930, p. 41.

94. *Ibid.*, p. 48.
در فارسی و عربی، کتابت را مترادف با نگارش می‌دانیم و کاتب، نویسنده به معنای مطلق است: نویسنده‌ی کتاب، نامه، مقاله و حتی واژه‌ای و حرفی. اما Biblos یونانی و Biblia لاتینی تنها به کتاب رسیده‌اند و نه به نویسندگی و نگارش.

95. W. Benjamin, *Reflections: Essays, Aphorisms and Autobiographical Writings*, ed. P. Demetz, New york, 1979, p. 66.

96. J. Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 293.

97. F. de Saussure, *Cours de linguistique générale* ed, T. de Maro, Paris, 1979, p. 45.

98. R. Jakobson and K. Pomorska, *op.cit.*, p. 21.

۹۹. نگاه کنید به مقاله‌ی «طبیعت، فرهنگ، نوشتار» در:
J. Derrida, *De la grammatologie*, pp. 149-202.
انتقاد دریدا به فصل مشهور «درسی در نوشتار» در کتاب لوی‌استروس گرمسیریان اندوهگین است:
C. Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, 1962, p. 266.
لوی‌استروس در این فصل حکم کرده است که تمدن‌های بسیاری فاقد نوشتار بوده‌اند، و نادرستی این نظریه را نتیجه گرفته است که نوشتار و زبان با یکدیگر پدید آمده‌اند.

۱۰۰. قول ویکو از کتاب زیر نقل شده است:
C. Hagege, *L'homme de paroles*, Paris, 1987, p. 92.

101. J. Derrida, *De la grammatologie*, pp. 203-204.

102. *Ibid.*, pp. 215-216.

103. Aristotle, *Organon*, tran. J. Tricot, Paris, 1969, pp. 77-78.

این جمله، در آغاز رساله‌ی ارسطو آمده و معروف به «قطعه‌ی ۱۶ الف» است. نماد و نشانه در این متن به یک معنا آمده‌اند. اما نشانه در آثار دیگر ارسطو معنایی دیگر دارد.

۱۰۴. ناصرخسرو، زادالمسافرین. تصحیح م. بذل الرحمن، چاپ دوم، تهران، بی تا، ص ۱۱

۱۰۵. پیشین، ص ۱۵. گفته‌ی ناصرخسرو تنها نمونه‌ای است که متافیزیک حضور را آشکارتر نشان می‌دهد. نمونه کم نیست: «بدان که کلام بی رویت متکلم ناتمام باشد. و کلام در مقام تلوین باشد و رویت در مقام تمکین باشد... یقین وقتی حاصل می‌شود که متکلم به کلام دیده شود... یقین کلی آن باشد که از وی که کلام می‌شنوی، وی را ببینی.»

سعدالدین حمّویه، **المصباح فی التصوف**، تدوین ن. مایل هروی، تهران، ۱۳۶۲، ص ۱۲۸.

و عطار از قول ابوالحسن خرقانی این حکم را به گونه‌ای موجز بیان کرده است: «و گفت: کلام بی مشاهده نبود»:

عطار نیشابوری، **تذکرةالاولیاء**، تصحیح م. استعلامی، تهران، ۱۳۶۳، ص ۷۰۴.

106. J. Derrida, *L'écriture et différence*, p. 18.

107. J. Habermas, *Le discours philosophique de la modernité*, tran. C. Bouchindhomme, and R. Rochlitz, Paris, 1988, p. 195.

108. J. Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 21.

109. J. Habermas, *op.cit.*, p. 196.

110. H. Bloom, *Kabbalah and Criticism*, New york, 1975, p. 52.

111. S. Handelman, "Jaques Derrida and the Heretic Hermeneutics", M. Krapnicked, *Displacement, Derrida and After*, Indiana u.p., 1983, pp. 98-129.

112. *Ibid.*, p. 115.

و نگاه کند به مقاله‌ی مهم دریدا درباره‌ی لویناس:

J. Derrida, *L'écriture et la différence*, pp. 117-228.

۱۱۳. **عهد جدید**، «رساله‌ی دوم پولس رسول به قرنتیان»، باب ۳، آیه‌های ۲ تا ۶.

114. C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, 1973, vol. 2, p. 16.

115. C.S. Peirce, *Collected Papers*, Harvard u.p., 1958, vol. 2, pp. 136-137.

۱۱۶. برای درک رابطه‌ی فکری دریدا با سنت دکارتی نگاه کنید به:

D. Judovitz, "Derrida and Descartes", H.J. Silverman ed, *Derrida and Deconstruction*, London, 1989, pp. 40-58.

117. J. Derrida, *Positions*, p. 16.

118. *Ibid.*, p. 18.

119. *Ibid.*, pp. 58-59.

120. J. Derrida, *La disséminations*, pp. 70-71.

۱۲۱. در شماری از ترجمه‌های **فایدروس** از جمله ترجمه‌ی فارسی واژه‌ی فارماکن ترجمه نشده است. در ترجمه‌ی فارسی می‌خوانیم: «اما امروز تو وسیله‌ی خوبی یافتی که مرا از شهر بدر آوری»:

افلاطون، **دوره آثار**، ج ۳، ص ۱۲۹۵.

۱۲۲. پیشین، ص ۱۳۴۳.

۱۲۳. پیشین، ص ۱۳۴۵.

۱۲۴. پیشین، ج ۱، ص‌ص ۲۰۴-۲۰۳.

125. Plato, *Symposium*, tra. W. Hamilton, London, 1978, p. 82.

برگردان فارسی این جمله دقیق نیست:

افلاطون، پیشین، ج ۱ ص ۴۵۴.

126. J. Derrida, *La dissémination*, p. 153.

۱۲۷. بافتن به عنوان مثال در قطعه‌ی ۲۷۷ **مرد سیاسی** آمده است، که در برگردان فارسی به «کاردستی» ترجمه شده است:

افلاطون، پیشین، ج ۳، ص ۱۵۸۹. و نیز نگاه کنید به:

R. Gasche, *The Tain of the mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection*, Harvard u.p., 1986, p. 95.

۱۲۸. و. بنیامین، **نشانه‌ای به رهایی**. ترجمه ب. احمدی، تهران، ۱۳۶۶، ص‌ص ۹۹-۹۸.

129. J. Derrida, *Positions*, p. 62.

130. J. Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 18.

131. *Ibid.*, p. 255.

132. J. Derrida, *Positions*, p. 92.

133. *Ibid.*, p. 93.

134. J. Derrida, "Economimésis", *Mimésis des articulations*, Paris, 1975.

135. J.-F. Lyotard, *Le différend*, Paris, 1983, p. 42.

۱۳۶. نگاه کنید به پیوست سوم در پایان کتاب.

۱۳۷. دریدا شالوده‌شکنی را روش نمی‌داند؛ آن را بررسی یا انتقاد هم نمی‌شناسد: «شالوده‌شکنی روش نیست و به روش هم تبدیل نخواهد شد. به‌ویژه به معنایی که فن‌آوران از روش درک می‌کنند... به ابزاری روش‌شناسیک نیز تقلیل نمی‌یابد... نه کنش است و نه عملکرد»:

J. Derrida, *Psyché*, pp. 390-391.

138. J. Derrida, *Marges de la philosophie*, p. 75.

139. *Ibid.*, pp. 76-77.

140. J. Derrida, *La dissémination*, p. 235.

141. *Ibid.*, p. 257.

142. J. Derrida, "Living on: Border lines", H. Bloom et al, *Deconstruction and Criticism*, trans. J. Hulbert, New york, 1979.

۱۴۳. این تاویل از دو متن دریدا و شعر شلی را «قطعی و نهایی» ندانید؛ امیدوارم تنها شوق خواندن «متن های» دریدا و شعر شلی را برانگیزد.

144. J. Derrida, *De la grammatologie*, p. 13n.

اشاره‌ی دریدا به کتاب زیر است:

I.J. Gleb, *A Study of Writing, The Foundation of Grammatology*, 1952.

145. J. Derrida, *op.cit.*, p. 21.

۱۴۶. گراماتولوژی علم Gramme است یعنی علم علامت یا نشان نوشته شده. و logie هم از Logos می‌آید که یکی از معانی آن در تبار یونانی قانون است. بنا به بحث دریدا باید نشان نوشته شده اقتدار «قانون» یا «کلام» را از میان بردارد.

147. D. Wood and R. Bernasconi eds, *Derrida and Differance*, Northwestern u.p., 1988, pp. 83-95.

گفته‌ی دریدا در این کتاب نقل است از کنفرانس درباره‌ی مفهوم تمایز در سوربن (۱۹۶۸).

148. J. Derrida, *Positions*, pp. 21-22.

149. J. Derrida, *De la grammatologie*, p. 23.

۱۵۰. «کلام آوامحوری» در برابر Logophonocentrism.

151. J. Derrida, *Positions*, p. 22.

فصل سیزده

کلام و معنا: نیچه، هوسرل، هیدگر، فروید

پایان می‌رسد و دیگر وقت آن نمانده است تا از حقیقت «آخر زمان» بگوییم.

دریدا

۱

در پرده‌ی نقاشی مشهور ماکس ارنست «وعده‌گاه دوستان» (۱۹۲۲) جمع یاران سوررآلیست همراه داستایفسکی و رافائل در صحرایی وعده‌ی دیدار دارند. ماکس ارنست و ژان پولن روی زانوهای داستایفسکی نشسته‌اند، انگار این دو بچه‌های لوس آن پدر معنوی هستند. در تصویری که از دریدا و یارانش می‌توان ترسیم کرد، دریدا بی‌شک حیران می‌ماند که روی زانوهای نیچه بنشیند یا در آغوش هیدگر جای گیرد. نکته‌ی جذاب، اما، این است که بدانیم کدام «دوستان» در وعده‌گاه شالوده‌شکنی حاضر خواهند شد. کشف این نکته نه‌تنها دانستن «تبار اندیشه‌های دریدا»ست بل راهگشای حل بسیاری از پیچیدگی‌های شالوده‌شکنی نیز خواهد بود. بسیاری معتقدند که روسو بزرگترین تاثیر را بر اندیشه‌ی دریدا داشته است. پل دمان نوشته است: «روسو برای دریدا همان نقشی را دارد که واگنر برای نیچه داشت. **درباره‌ی گراماتولوژی** بیش از آنچه به نظر می‌آید همانند **رساله‌ای درباره‌ی سرچشمه‌ی زبان‌ها** است. در این قیاس، این نکته چندان مهم نیست که واگنر نقشی مثبت در تکامل اندیشه‌ی نیچه داشته است، اما روسو سیماچه یا شاید بتوان گفت تصویر منفی دریدا است».[1] خود دریدا، اما، تاکید کرده است که جویس بیش از هرکس به او آموزش داده است. او مقاله‌ی «زهر- داروخانه‌ی افلاتون» خود را بیان همان چیزی می‌داند که میان شم و شان دوقلوهای آخرین کتاب جویس *Finnegans wake* رد و بدل می‌شد: «تمامی مقاله چیزی جز خواندن کتاب جویس نیست».[2] دریدا افزوده است که حتی عنوان پیشگفتاری که بر ترجمه‌ی بخشی از کتاب واربورتن **رساله‌ای درباره‌ی هیروگلیف** نوشته است، را از کتاب جویس یافته است، یعنی واژه‌ی *scribble*[3]، و آوای عزا را هم «بیان دیگری» از رمان جویس می‌داند.[4] فلوبر آرزوی ظهور کتابی را داشت که «چیزی نگوید و درباره‌ی هیچ باشد». واپسین رمان جویس چنین کتابی است، یا دستکم به این آرمان بسیار نزدیک است؛ رمانی است شالوده‌شکن، چون سازنده‌ی معنا نیست. به گفته‌ی

بیشاپ «تمامی حروف چاپ شده و واژگان آخرین رمان جویس، بیش از رسانه‌هایی نیستند که معنا را پنهان می‌کنند. این واژگان هرگز بر آگاهی ادبی و واژگانی خواننده آشکار نمی‌شوند».[۵] رمان جویس محصول زبان نیست. محصول آن چیزی است که ژاک لاکان آن را lalangue می‌نامید[۶]، یعنی زبان ذهنی ما که به‌نادرست آن را «انحراف از زبان معیار» می‌دانند، درحالیکه زبان طبیعی است، به کاملترین معنای این اصطلاح. این زبان ما را با آنچه جویس «کابوس نوشتار» نامیده است، همراه می‌کند؛ و نام دیگر این کنش همراهی «شالوده‌شکنی» است. روشی که دریدا با اشارتی به نام رمان جویس از آن همچون «گونه‌ای بیداری» یاد کرده است.[۷]

یافتن گذشته‌ی شالوده‌شکنی در آثار ادبی، هرچند موضوعی است بسیار گسترده، اما چندان دشوار نیست. برخلاف، پژوهش آن در «اندیشه‌ی فلسفی» دشوار ـــ و حتی ناامیدکننده ـــ است. ناگزیریم که در «دامنه‌ی متافیزیک غربی» پژوهش کنیم و از یکی از مهمترین ناقدان این متافیزیک، یعنی اسپینوزا و **رساله‌ی خداشناسانه- سیاسی** او آغاز کنیم. در فصل هفتم **رساله** که عنوان «تاویل و متون مقدس» می‌خوانیم: «تاریخ و تاویل **کتاب مقدس** پیش از هر چیز وابسته است به ماهیت و صفات زبانی که پاره‌های گوناگون **کتاب مقدس** به آن زبان نوشته شده‌اند. به یاری این زبان می‌توانیم هرگونه بیان را از راه قیاس آن با زبان گفتاری درک کنیم».[۸] به گمان اسپینوزا پایه‌ی کار شناخت متن، زبان گفتاری دورانی است که متن در آن نوشته شده است. اگر این زبان را بشناسیم، آنگاه به واژگان آن معانی را که در زبان وجود ندارند نسبت نخواهیم داد: «اگر کاربرد زبان امکان ندهد که واژه‌ای معنای دیگری داشته باشد، آنگاه راهی برای تاویل جمله‌ها به گونه‌ای دیگر وجود نخواهد داشت».[۹] حکم اسپینوزا این است که واژگان تنها یک معنا دارند و کاربرد استعاری زبان بی‌اهمیت و اساساً کنشی نادرست است.[۱۰] اسپینوزا بنیان سخن کلام محوری را تکرار می‌کند، اما محدودیت کامل آن را هم نشان می‌دهد. اگر معنای متن نوشتاری وابسته به کاربرد کلام گفتاری باشد، پس این معنا دست‌نایافتنی است. یگانه راه فهم کلام گفتاری دوره‌های پیشین، رجوع به متون نوشته شده است. اگر این متون برای شناخت معنا نابسنده باشند، دیگر راهی برای فهم معنا باقی نمی‌ماند. به عبارت دیگر بنیان کلام محوری خود در حکم نفی معناست. روش اسپینوزا بی‌آنکه او بخواهد، حضور معنا را انکار می‌کند. دستکم می‌پذیرد که در موارد زیادی قادر به درک معنا نیستیم. این نکته در مباحث جدید هرمنوتیک فلسفی و ادبی جنبه‌ی مرکزی یافته است.

دریدا در گفتگو با **لوموند** تاکید کرده است که همواره با این نظر مالارمه توافق داشته

است که متن ادبی به طرح نکاتی تواناست که متن و سخن فلسفی نیروی طرح آن نکته‌ها را ندارد. یکی از این موارد جایگاه راستین نگارش و نوشتار است.[11] برای فهم نسبت نوشتار با گوهر فلسفه، جنبه‌های گوناگون سخن فلسفی کارآیی ندارند و در این مورد سخن ادبی به کار می‌آید: «فراسوی فصل مشترک ادبیات و فلسفه، علامتی می‌توان یافت که هنوز زبان، گفتار، نوشتار، نشانه و حتی «چیزی انسانی» نیست. نه حاضر است و نه غایب، فراتر از منطق دوگانگی و منطق تقابل و دیالکتیک می رود... کار من در بحث از تقابل نوشتار و گفتار راهگشای یافتن تاریخ پایگان شد».[12] سقراط - افلا تون پیشنهاد می‌کردند تا با تفکر در مورد مفاهیم (در واقع واژگان) بنیان آنها را کشف کنیم. ناکجاآباد **جمهوری** از دقت به «عدالت» شکل گرفته است. شجاعت، زیبایی، عشق و... «کلید واژگان» مکالمه‌های دیگر هستند. دریدا واژگان را عوض کرده است، اکنون او از تمایز، سخن، نوشتار، حاشیه و... به عنوان راهگشای فهم بنیان بحث می‌کند. آیا می‌توان گفت عنوانی که به دریدا داده‌اند یعنی «واپسین افلا تون گرا» درست است؟ دریدا خود گفته است (در گفتگو با لوموند، یعنی دریدا حکمی که می‌آید را گفته، و ننوشته است) که مکالمه‌های افلا تون جدا از اینکه سده‌ها خوانده شده‌اند، اما درونمایه‌هاشان هنوز بکر و تازه است. دریدا تنها هگل را قابل قیاس با افلا تون دانسته و گفته است هرچند خود آراء هگل را نقد کرده است، اما خوب می‌داند که گریز از «ماشین [نمی‌گوید نظام] دیالکتیکی هگل» دیگر ممکن نیست».[13] دریدا تا آنجا پیش رفته که حکم داده است که می‌توان همچون بحث هگل، در متن مواردی یافت که تابع نظام یا سخن نباشند؛ پس به جایی می رسیم که باید شالوده‌ی متن و سخن را درهم بشکنیم، و تاکید می‌کند که این کار را هگل «بررسی فلسفی» می‌خواند و نه «ویران کردن متن».[14] رساله‌ی دریدا «چاه و هرم، درآمدی به نشانه‌شناسی [در اندیشه‌ی] هگل» به سودای اثبات همین نکته نوشته شده است. جدا از نیّت هگل، در اشاره‌های پراکنده‌اش به زبان، نوشتار و نشانه تحلیل فلسفی او به شالوده‌شکنی نزدیک است.[15] البته دریدا با دیدی انتقادی نظریه‌ی هگل درباره‌ی گفتار و نوشتار را بررسی کرده است و به‌ویژه بر دو قطعه از **آنسیکلوپدی علوم فلسفی** هگل تاکید گذاشته است. هر دو قطعه از بخش «خیال» از فصل «روانشناسی» در «روح ذهنی» آمده‌اند.[16] دریدا نشان داده است که هگل در نظریه‌ای که درباره‌ی گفتار و نوشتار طرح کرده آغازگاه بحث را «روانشناسی» دانسته است و به دنبال آن برای گفتار و بیان روایی امتیاز قائل شده است. به هررو نوشته‌های هگل، آنجا که از «نیّت‌های» آگاهانه‌ی فیلسوف جدا می‌شوند، به شالوده‌شکنی نزدیکند؛ درست به همین دلیل هیچ‌یک از متون طولانی هگل در مورد اخلاق که در **آوای عزا** آمده‌اند، به تنهایی راهگشای گریز از کلام محوری نیست؛ و تنها در شیوه‌ی

خواندن دریدا، یعنی در قرار دادن متون هگل در کنار نوشته‌هایی از ژان ژنه (که این‌ها هم به معنای راستین واژه نوشته‌هایی درباره‌ی اخلاق هستند)، آن معنایی که هگل به دنبالش بود و می‌پنداشت که آن را یافته و در کار توصیف آن برای خواننده‌ی خویش است، بی‌اعتبار می‌شود و تا به پایان کتاب دریدا برسیم معنا به کل حذف می‌شود. از این‌روست که واپسین جمله‌ی **آوای عزا** ناتمام می‌ماند: «امروز، اینجا، پس‌مانده‌ها» بی‌استفاده از «سه نقطه» به پایان صفحه‌ی ۳۶۵ رسیده‌ایم ولی نه جمله و نه متن به پایان نرسیده‌اند. در صفحه‌ی مقابل که شماره‌گذاری نشده است، متنی از هگل آمده است، که آنهم ناتمام بجا مانده است، با انکار معنا، این پایانی ممکن است.[۱۷]

به اشاره‌ی پل دمان، یعنی نسبت اندیشه‌ی روسو درباره‌ی سرچشمه‌ی زبان‌ها با شالوده‌شکنی که در آغاز این فصل آمد، بازگردیم. بی‌شک بسیاری از احکام **رساله‌ای درباره‌ی سرچشمه‌ی زبان‌ها** (به‌ویژه فصل پنجم آن که درباره‌ی «نوشتار» است) در چارچوب آوامحوری جای می‌گیرد و از این رهگذر نه از دیدگاه روش‌شناسیک و نه به دلیل متن نمی‌توان میان احکام روسو شالوده‌شکنی ارتباطی قائل شد. اما زمانیکه روسو زبان «اقوام ابتدایی» را که زبان اشاره و نشانه می‌داند (زبان حرکت‌ها و اداها) از زبان‌های جدید (نظام‌هایی متشکل از نشانه‌های قراردادی) برتر می‌شناسد، گامی به سوی گریز از متافیزیک حضور برمی‌دارد. نقد روسو از سویه‌ی ارتباطی زبان، این گسست از برداشت‌های سنتی را قدرتمندتر نشان می‌دهد.[۱۸]

۲

نیچه «پدر زبانی» دریداست، به او یاد داده است که حرف بزند: «نیچه امروز برای ما در غرب کسی است که فلسفه و زندگی، علم و فلسفه‌ی زندگی را با نام خود همراه کرده است (شاید بتوان گفت که کیرکه‌گارد از راهی دیگر چنین کرده است، و شاید فروید هم)».[۱۹] دریدا در رساله‌اش درباره‌ی روش‌های بیان نیچه با عنوان **مهمیزها**[۲۰] از نیچه «در برابر خواندن هیدگر» دفاع کرد و نوشت که هیدگر در خواندن فصل «چگونه جهان حقیقی سرانجام تبدیل به حکایتی شد: داستان یک خطا» از کتاب **شامگاه بت‌ها** نکته‌ای مهم را در کار نیچه ندیده است. آنجا نیچه گفته است که در تبدیل متافیزیک از افلاتون گرایی به مسیحیت «حقیقت تبدیل به یک زن شد».[۲۱] به نظر دریدا آنچه نیچه همچون «زن» از آن یاد کرده است جانشین مفاهیم دیگری شده است.[۲۲] اما به هررو برای بررسی حکم نیچه باید دانست که در آثار او «سه گونه زن» می‌توان یافت: زن همچون سیمای قدرت دروغ، زن همچون سیمای قدرت حقیقت، و زن فراسوی این تقابل دوگانه. گونه‌های نخست و دوم از

نظر نیچه مردود است، نخستین نازاست و دومی امکان باروری را از میان می‌برد؛ ابترکننده است. سومی اما کامل، زیبا و سرخوش است؛ و این سه منش با پیدایش مسیحیت از میان رفته است. همانطور که حقیقت جنبه‌های نازا و ابترکننده به خود گرفت. به گمان دریدا باید هر زنی را که در نوشته‌های نیچه پدید می‌آید، در این تقسیم‌بندی «سویه‌های معناشناسیک» جای داد. به عنوان مثال وقتی در دانش شاد می‌خوانیم: «شاید حقیقت زنی است که دلایلی دارد تا به ما امکان ندهد تا دلایل او را بشناسیم».[۲۳] با سویه‌ی دوم زنانگی سروکار داریم، و برای تصاحب (شناخت دلایل) حقیقت، مرد باید که زن باشد. دیونیزوس نیچه هم مرد است و هم زن؛ موجودی است دو جنسی که پیش از پیدایش تقابل دوگانه‌ی زن/ مرد وجود داشته است. گوتفریـــد بن نوشته است: «منش روشنگر متون ادبی سده‌های دوازدهم و سیزدهم عشق، متون سده‌ی هفدهم شکوه معنوی خودنما، متون سده‌ی هجدهم دانش زمینی بود. و امروز این منش درهم شدن دو مورد ناهمخوان، ترکیب هر چیز با مفهوم مخالف آن است».[۲۴] آبراکساس در دمیان هرمان هسه هم زن است و هم مرد، خداوند است و ابلیس، حضورش بخشش است و هراس. بلاکوهن در روسپی خانه‌ی یولیسس جویس زن ــ مردی است که از بلوم می‌پرسد که آیا او را به یاد می‌آورد؟ و می‌شنود: «بله، نه». و همین بلاکوهن به بلوکوهن بدل می‌شود که مرد-زن است. ریلکه در مورد «قصاید دینو» از «این همانی هراس و بخشش» یاد کرده است و از «یکی بودن مرگ و زندگی».[۲۵]

دریدا می‌پرسد که آیا این حکم نیچه که برای شناخت حقیقت باید زن بود، بدین معنا نیست که «دانستن آنچه معنای متن خوانده می‌شود، دستامدنی نیست؟» چرا که گونه‌ی سوم زن با متافیزیک (که برای نیچه مساوی با مسیحیت است) مرده است. اکنون به این نکته که دریدا با تاکید طرح کرده، بازگردیم: می‌توان در متن نیچه «حقیقت بدل به یک زن شد» به جای واژه‌ی زن واژگانی چون نوشتار، تمایز، علامت یا... را قرار داد و به نتیجه‌ای رسید که با بنیان کاربرد واژه‌ی «زن» تفاوت نداشته باشد. دریدا می‌نویسد که نیچه در بازی متن خود سردرگم شده است: «نیچه راهش را به روشنی نمی‌بیند... او در تاروپود متن خود گم شده است، همچون عنکبوتی که ناگاه کشف کند که با تاری که تنیده است هم اندازه نیست».[۲۶] مثال دیگر دریدا، جمله‌ای است که در دفتر یادداشت‌های منتشرنشده‌ی نیچه آمده است. جمله‌ای تک که متنی پیش و پس از آن نیامده است: «من چترم را فراموش کرده‌ام».[۲۷] روشن نیست که نیچه از نوشتن این جمله چه هدفی (چه نیّتی) داشت. آیا یادآوری خاطره‌ای است؟ یا یادداشتی در سرآغاز متنی که قرار بود بعدها نوشته شود؟ آیا گونه‌ای «امضاء است؟ ما هیچ راهی برای فهم این نکته نداریم که فیلسوف چرا

این جمله را نوشته است. دریدا می‌گوید که ناگزیریم «با قاعده‌ی هرمنوتیک در مورد افق [معنایی] این جمله همراه شویم».[۲۸] شاید اصلاً معنایی وجود ندارد؛ شاید هم نیچه بازی کرده است «وانمود می‌کند که جمله معنایی دارد.» ناروشنی معنای جمله ارتباطی به دانش ما از «موقعیت» هر واژه‌اش ندارد. ساختار جمله ساده است؛ معنایش هم «به این شکلی که نوشته شد» درک‌شدنی است، اما این معنا در جایی که نوشته شده یعنی «در دفتر فیلسوف» گمشده است. حدس‌ها می زنیم، شاید مقصود از چتر دفاع است و معنای جمله بی‌دفاع ماندن در برابر باران. می‌توان معانی روانشناسیکی از شکل «فالیک» چتر متصور شد، شاید که جمله بخشی از کل معنا نیست و مجاز مرسل به حساب نمی‌آید. به هررو، سرچشمه‌ی متن همچون چتر نیچه گم شده است. دریدا می‌نویسد: «شاید متنی فراموش شده، چتری است».[۲۹] به هررو پایانی برای این بازی بامعنا نمی‌توان فرض کرد؛ و شاید معنایی که نیّت نیچه بود همین سویه‌ی بی‌انتهای معنا بود، که همان بی‌معنایی است: رها کردن جمله بی‌پشتیبانی دال‌های دیگر. حتی وقتی می‌خواهیم چتر را فراموش کنیم، یا به این دلیل که باران نمی‌بارد، یا به این دلیل که دوستش نداریم، بازچتر فراموش شده بجا می‌ماند. هرچند که چیزی نمی‌گوید، درست مثل یک متن.

نیچه در رساله‌ی کوتاه «درباره‌ی حقیقت و کذب به معنای فراسوی اخلاق» (۱۸۷۳) استعاره را «منش اصلی» زبان و شعر دانست.[۳۰] او استعاره را به معنایی تازه (نسبت به معنایی که مورد نظر رمانتیک‌های آلمانی بود) مطرح کرد، و از لفظ لاتین Translatio به معنای «انتقال دادن» یاری گرفت، مفهومی که بنا به آن می‌توان واژه‌ای، یا تعدادی از واژگان را به‌جای واژه‌ای دیگر یا تعدادی از واژگان دیگر به کار برد. یعنی در واقع معنا را «انتقال داد». در فراشد شناخت نیز این انتقال (یا این استعاره) در حکم آغاز است. ما ادراکی حسی را به تصویری ذهنی منتقل می‌کنیم و سپس به یاری استعاره‌ای دیگر (برگردانی دیگر) این تصویر را به زبان انتقال می‌دهیم. یعنی از «گستره‌ی اصلی به گستره‌ای یکسر تازه» می رسیم. پس استعاره معنایی شناخت‌شناسیک دارد و «نیروی پیش‌برنده‌ی دانایی» محسوب می شود.[۳۱] زبان از استعاره‌ها شکل می‌گیرد و نه از چیزی دیگر. حتی اصطلاح‌های علمی به نظر نیچه «بیش از استعاره چیزی نیستند».[۳۲] از این رو زبان به هرحال با میانجی‌هایی به معنا نزدیک می شود، ساختگی و پندارگونه است. استعاره در آنچه ذهن به عنوان «حقیقت» می شناسد «فراشد اصلی» است: «انگیزشی عصبی به انگاره یا خیال بدل می شود. این نخستین استعاره است! خیال در آوا تکرار می شود! دومین استعاره! و هربار آفریننده‌ی زبان از یک گستره به دل گستره‌ای یکسر

متفاوت درمی‌غلطد».[۳۳] به این اعتبار کنش زبانی (با ارجاع به حقیقتی فراسوی آن) در حکم برابر دانستن موارد نابرابر است، گونه‌ای گذر از گستره‌ای به گستره‌ای دیگر که یکسر با آن متفاوت است: «هر ایده، ریشه در برابر شناختن موارد نابرابر دارد.» و: «سرانجام حقیقت کدام است؟ لشکری از استعاره‌ها، مجازها، دگرگونی‌های انسان‌نما؟... حقیقت آن پندارهاست که از یاد همگان رفته که پندارهاست».[۳۴] در واپسین آثار نیچه، این حکم دوباره سر برمی‌آورد: «اندیشه در شرایط آغازین خود، یعنی پیش از انسجام ارگانیک، به‌هم پیوستن اشکال است... در اندیشه‌ی ما منش اصلی گنجاندن مواد تازه به طرح‌های کهنه است... برابر کردن آنچه تازه است با چیزی که با آن برابر نیست».[۳۵] و خواست شناخت از این رو خواست قدرت است، که قدرت را در همین برابر کردن موارد نابرابر، یا تحمیل معنایی (یا معناهایی) استعاری به‌جای حقیقت تعریف می‌کند. هر تاویل به این اعتبار در حکم زدن سیماچه‌ای به چهره‌ی حقیقت است. حقیقتی که جز «امکان نمایان شدن سیماچه‌ها» نیست. به همین دلیل نیچه دگرگونی انسانگونه انگاری را همراه تاویل می‌آورد؛[۳۶] و باز به همین دلیل دریدا نوشت: «نیچه سیاهه‌ای کامل از درونمایه‌های تاویل‌ها را فراهم آورد، که گونه‌ای کشف رمز بی‌پایان را به جای آشکارگی حقیقت همچون بیان «در خود» نمایان می‌کند».[۳۷] نیچه تاکید کرد که تبار واژه‌ی Interpretation «درآمدی به معناست» (یا «پیوستی به معنا») و نه رسیدن به معنا. برخلاف تاویل که در فارسی و عربی «بازگشت و رسیدن به اصلِ اوّل» معنا می‌دهد. اینجا فاصله و تمایز در اندیشه‌ی نیچه هم سر برمی‌آورد: «هربار در هر لحظه که کاری با هدفی در سر انجام می‌شود، چیزی یکسر متفاوت، چیزی دیگر پدید می‌آید».[۳۸]

دیدگاه قدیمی نیچه، در واپسین کارهایش، چونان انکار فاعل اندیشه سر برمی‌آورد. در آغاز به زبانی یادآور کارهای قدیم خود نوشت: «نخست انگاره‌ها [خیال‌ها]... سپس واژگان و سرانجام مفاهیم در ذهن پیدا می‌شوند... این به گونه‌ای نادرست به‌جای هم گرفتن دو حس است که به یکدیگر نزدیکند، اما نکته اینجاست که چه کسی آنها را باهم اشتباه می‌کند؟»[۳۹] و: «زمانی که اندیشه‌ای هست، باید چیزی هم فرض شود که «فکر می‌کند.» این، خیلی ساده، قاعده‌بندی دستوری خاصی است که برای کنش فاعلی می‌سازد».[۴۰] و باز: «پیوستن سوبژه [فاعل، شناسنده] کاری است داستانگونه».[۴۱] قاعده‌ی «خواست قدرت» یا «به‌سوی دانش» چنان به شکلی تجریدی به کار می‌رود که نیچه می‌پرسد: «پس چه کسی تاویل می‌کند؟ آخر تاویل خود شکلی است از خواست قدرت (و نه همچون هستی، بل چونان فراشدی، چونان گونه‌ای «شدن»). تاویل همچون تاثیر وجود دارد».[۴۲] از همین جا، با حذف سوبژه، مفهوم «ناخودآگاه» در آثار نیچه مهم

می‌شود. این خواست قدرت نه در گستره‌ی دانایی سوبژه، بل در ژرفنا، در ناخودآگاه وجود دارد. آنچه معمولاً در فلسفه سوبژه، موضوع، فاعل‌شناسایی خوانده می‌شود، از ناآگاهی بی‌خبر است. دریدا نوشته است: «فروید و نیچه... بیشتر به راهی یکسر مشابه، ایقان و اطمینان به خودآگاهی را مورد سئوال قرار داده‌اند... برای نیچه کنش مهم و اصلی ناخودآگاه است».[۴۳] نیچه در رساله‌ی «درباره‌ی حقیقت و کذب به معنایی فراسوی اخلاق» درباره‌ی این «کنش اصلی و مهم» نوشته است:

> به‌راستی آدمی درباره‌ی خویشتن چه می‌داند؟ ... آیا طبیعت مهمترین نکته‌ها را حتی درباره‌ی بدن خود او پنهان نکرده است؟ آیا بهم پیچیدگی احشایش، جریان تند گردش خونش و لرزش نابه‌سامان بافت‌هایش را نهان نکرده است تا او را زندانی دانشی غرورانگیز و پندارگونه کند؟ طبیعت کلیدها را دور انداخته است. وای بر آن کنجکاوی مرگ‌آوری که حتی لحظه‌ای بتواند از اتاق آگاهی خود به بیرون بنگرد، و دریابد که این آدمی که نسبت به نادانی خود بی‌تفاوت است، در چه موقعیت بی‌رحمانه، حریص، سیری‌ناپذیر و مرگباری جای گرفته است. همچون آن رویا: آسودن بر پشت ببر. آخر در این جهان وحشی با این اوضاع که شاهد آنیم، انگیزه‌ی حقیقت کدامست؟[۴۴]

این متن ریشه‌ی بحث‌های بعدی نیچه است. وقتی، مثلاً، در **دانش شاد** می‌گوید: «بارها از خویش پرسیده‌ام: آیا از دیدگاهی گسترده، فلسفه چیزی بیش از تاویلی از جسم و بدفهمی آن هست؟»[۴۵] و در واپسین کارش نوشته است: «مقدسترین یقین ما، آن عناصر دگرگونی ناپذیر در والا ترین ارزش‌های ما، داوری ماهیچه‌های ما هستند».[۴۶]

بدین‌سان، قاعده‌ی اصلی کار دریدا، در آثار نیچه آمده است: «تقابلی در میان نیست؛ اصلاً وجود ندارد. تنها از راه منطق می‌توانیم مفهوم تقابل را طرح کنیم. و آن را به گونه ای نادرست به [دنیای] چیزها انتقال دهیم».[۴۷] دیگر دانسته ایم که این «سوار بر پشت ببر» تقابل را میان استعاره و مفهوم، میان جسم و روح نپذیرفته است. به‌سادگی می‌توان مثال‌هایی دیگر در هریک از آثار او یافت که تقابل‌های سوبژه/ ابژه، حقیقت/ کذب، نیک/ بد، هدف/ تصادف، زندگی/ مرگ را انکار می‌کنند. مثال‌هایی که گایاتری چاکراورتی اسپیواک مترجم انگلیسی کتاب دریدا **درباره‌ی گراماتولوژی** در پیشگفتار خوبی که بر کتاب نوشته، آورده است، بیشتر از میان آخرین نوشته‌های نیچه برگزیده شده‌اند، اما در آثار دیگر او نیز می‌توان نمونه‌های دیگری یافت. به آن مثال‌ها دقت کنیم: «حقایق نزد آدم‌ها کدامند؟ خطاهای گریزناپذیر.»، «آنگاه که دانستی هدفی درکار نیست، خواهی

فهمید که تصادفی نیز وجود ندار»، «زنده صرفاً گونه‌ای است از مرده، گونه‌ای سخت کمیاب».[۴۸] خود دریدا نوشته است: «تقابل‌های دوگانه‌ای که فلسفه استوار بدانهاست، و زبان ما از آنها ایجاد شده، نه اینکه باید از میان بروند، اما باید ضرورت این نکته را نشان دهند که کار ما شناختن آنها چونان مواردی متمایز است: مواردی دیگر در نظامی همانند (مثلاً دانش ذهنی را تنها شکل متمایز مورد حسی باید بشناسیم و...)» و افزوده است که نیچه مفاهیم متقابل دوگانه را چنین طرح می‌کرد.[۴۹] در رساله‌ی «انجام‌های آدمی» دریدا نوشته است: «حق با نیچه بود که دگرگونی در روش، تمامی آن چیزی است که بدان نیاز داریم. نیچه به ما یادآوری کرد که اگر قرار است روشی وجود داشته باشد چه‌بهتر که جمع‌گرا باشد».[۵۰] و در رساله‌ی **مهمیزها** این نکته را تدقیق کرده است. به تاکید باید گفت که نیچه به هدفی هم رسید (هرچند خود سخت بر این باور بود که هدفی درکار نیست، اما دشوار بتوان باور کرد نتیجه‌ای که گرفته، از آغاز هدف کارش نبوده است): «شادی دیگر در ایقان وجود ندارد، بل در عدم یقین نهفته است. نه خواست حفظ و نگهداری، بل خواست قدرت».[۵۱] دانش شاد، خواست انکار، دو منش آخرین اندیشه‌های نیچه هستند. او نوشته است: «راهی دیگر برای دستیابی به اهداف بزرگ نمی‌شناسم، مگر بازی».[۵۲] و در **فراسوی نیک و بد** «فیلسوف» خود را به خطر می‌اندازد و «بازی‌های ناجور» می‌کند.[۵۳] و همین بازی را دریدا «عشق بی‌پروا به بازی پرخطر با ضرورت‌ها» دانسته است.[۵۴] و سرانجام همصدایی کامل دریدا و نیچه را می‌شنویم: «آن کس که گفته است نه، و نه را تا حدّی که پیشتر ناشنیده و ناشناخته بود، انجام داده است، و در برابر هر چیز که همواره بدان آری گفته‌اند، او نه گفته است، ناگزیر با آن روحیه‌ی نه‌گویی هم مخالف است».[۵۵] این نکته آشکارا فرارفتن از تقابل پذیرش/ انکار است. دریدا در فصل «پایان کتاب و آغاز نوشتار» در کتاب **درباره‌ی گراماتولوژی** نوشته است: «نیچه، همچون هگل و هیدگر، درون متافیزیک باقی نماند، او به ما یاری کرد تا رهایی دال را از وابستگی آن به زبان و مناسبت وابسته‌ی به آن، یعنی مناسبت با مفهوم حقیقت یا مدلول نخستین، بازشناسیم».[۵۶] دریدا، این جمله‌ی نیچه را بارها تکرار کرده است: «سقراط، آن کس که چیزی ننوشت».

نیچه زبان شعر را برتر از زبان علمی و زبان طبیعی می‌دانست؛ چرا که زبان شعری آگاهانه از منش استعاری زبان سود می‌جوید. شاعر می‌داند که استعاره «منش اصلی و گوهر» زبان است، و اینکه هر معنایی، دست‌آخر، استعاری است، پس به گونه‌ای رندانه زبان را به کار می‌گیرد. استعاره در شعر کامل می‌شود و زیبایی نهفته‌اش را آشکار می‌کند. با منش «پندارگونه و رازآمیز زبان» نسبت می‌یابد. مناسبت شعر با واقعیت مبهم است؛ پس اگر

نیچه در چنین **گفت زرتشت** نوشته است: «شاعران بسیار دروغ می‌گویند» چند سطر بعد هم افزوده است: «زرتشت روزی با تو چه گفت؟ که شاعران بسیار دروغ می‌گویند؟ اما زرتشت نیز شاعر است. اکنون ایمان داری که او حقیقت را با تو گفته است؟ چرا ایمان داری؟»[۵۷] نیچه دروغ شاعران را ناپسند ندانسته است. آنان دروغ می‌گویند، اما نه به این دلیل که خواهان حقیقت نیستند، بل به این دلیل که حقیقت در دروغ نهان شده است. منش استعاری زبان شاعران را به دروغ گفتن وادار می‌کند. آنان با دروغ، یعنی با کاربرد استعاره، باز از همه‌ی آن کسانی که ناآگاه دروغ می‌گویند، به حقیقت نزدیکترند: «آه، تور خود را به دریای ایشان افکندم تا ماهیان خوب بگیرم. اما همیشه سر خدایی کهن را بیرون کشیدم. اینسان دریا سنگی به مرد گرسنه داد. چه‌بسا اصل ایشان نیز خود از دریا باشد».[۵۸] و سرانجام: «می‌بینم که جانهای تو به کار فرا می رسند. اینان از میان شاعران برمی‌آیند».[۵۹]

در آغاز سده‌ی بیست، جنبش مدرنیست‌ها، استعاره‌ی شعری را مردود دانست. گوتفرید بن، خواست تا «شعر اکسپرسیونیستی» را چونان انکار استعاره به کار برد. سال‌ها بعد در رساله‌ی «درباره‌ی شعر غنایی» (۱۹۵۱) نوشت: «در شعر، بیش از هر واژه‌ی دیگری، به واژه‌ی **همچون** بی اعتماد باش.» یعنی واژه‌ی اصلی در دستور زبان استعاره. کارل اشترنهایم نمایشنامه‌نویس اکسپرسیونیست در ۱۹۱۴ رساله‌ای نوشت با عنوان **در رد استعاره** و بعدها در رمان **اروپا** (۱۹۲۰- ۱۹۱۹) به احکام اصلی رساله‌اش بازگشت. تئودور تاگر (که با نام مستعارش فردینان بروکنر مشهور است) رساله‌ای با عنوان «برنامه‌ای علیه استعاره (۱۹۱۷) نوشت و راز شاعری را گریز از استعاره نامید. گوتفرید بن به حق این گریز را «گرایش اصلی نسل ما» خواند.[۶۰] فرمالیست‌های روسی نیز «علیه استعاره» بسیار نوشتند و کاربرد تصویر شعری را همچون پیکر استعاره مردود شمردند.[۶۱] مارینتی دیدگاه فوتوریست‌های ایتالیایی را، یکجا، چنین بیان کرده است: «به استعاره نمی‌توان اعتماد کرد». این گرایش همگانی می‌گوید که استعاره ماهیت راستین همه چیز را از دیدگاه ما پنهان می‌کند؛ کاری که خلاف تعهد شاعر است.[۶۲] اما اگر استعاره چنانکه نیچه می‌گفت منش اصلی زبان باشد، پس برخلاف تمامی این بیانیه‌ها و احکام راه گریزی از آن نمی‌توان یافت؛ تنها می شود از سلطه‌اش باخبر شد. کافکا در «دفتر خاطرات» خود نوشته بود: «استعاره یکی از آن مواردی است که همواره مرا از نوشتن ناامید می‌کند.» و راهی که او برای گریز از استعاره یافت ساده بود: هربار که استعاره‌ای را به کار می‌گرفت، یادآور می شد که چنین کرده است. مثلاً می‌نوشت: «اما این فقط یک تصویر است...» این روش به نثر او منش خاصی بخشید. می‌توان شکاکانه پرسید که آیا به‌راستی راه‌حل درست همین است؟ راه دیگری که کافکا یافت بیان موجز بود، یعنی بدون شرح جزییات از همه چیز

گذشتن. این گریز راه‌ها به گونه‌ای طنزآمیز، تنها حاکمیت مطلق و بی چون و چرای استعاره را یادآور می‌شوند.

۳

در تمامی نوشته‌های دریدا درباره‌ی نیچه، هیدگر حاضر است. در کتاب **درباره‌ی گراماتولوژی** دریدا از «ضرورت حمایت از نیچه، در برابر خواندن هیدگر» یاد کرد.[۶۳] اما پنهان نیست که آن شیوه‌ی خواندن کار خود را کرده است. بنیان اندیشه و کار دریدا، فلسفه‌ی هیدگر است؛ اصطلاح‌ها، استعاره‌ها، حتی شیوه‌ی بیان هیدگر را به کار می‌گیرد، و در درستی بنیان هستی‌شناسیک فلسفی او چون و چرا نمی‌کند. تفاوت تنها در بحث آنان از زبان یافتنی است. هیدگر زبان را دستور زبان انگاره‌ها و تصاویر ذهنی از جهان و سازنده‌ی ادراک از هستی می‌شناسد، اما آن را هرگز موضوع پژوهش شیوه‌داری قرار نمی‌دهد. دریدا بحث را از «زمینه‌ی علمی» آن یعنی از مباحث نشانه‌شناسان آغاز می‌کند و به نتایج تازه‌ای دست می‌یابد. از دیدگاه روش‌شناسیک نیز گراماتولوژی صرفاً علم نگارش نیست، بل زمینه‌ای است برای پژوهش فلسفی؛ ابزاری است برای جایگزین کردن فلسفه‌ی شناخت با فلسفه‌ی زبان، و از این راه می‌کوشد تا «قلمرو تاریخ هستی» را گسترش دهد.[۶۴]

می‌دانیم که هیدگر، نیچه را «واپسین بیانگر متافیزیک» می‌دانست. بیانگر متافیزیک، به نظر هیدگر، آن کس است که می‌پرسد: «هستی در اصل خود چیست؟» نیچه با طرح خواست قدرت این را پرسیده بود. به نظر هیدگر طرح این پرسش آنجا ممکن است که dasein یا هستی آنجا، یا هستی آدمی به جای هستی مطرح شود و نیچه نیز در این محدوده مانده است.[۶۵] اما امتیاز این «واپسین بیانگر» در این است که محدودیت کار را شناخته بود، و می‌دانست که جایی دو نکته را باهم اشتباه گرفته‌ایم؛ و برایش روشن بود که راه به معنا نمی‌توان برد. مثال روشنگر در این مورد بحث نیچه از «منش استعاری زبان» است. هیدگر در دو کتاب **اصل خرد** و **در راه زبان** به این نکته پرداخت، در **اصل خرد** نشان داد که کاربرد استعاری واژگان معنای جمله را دگرگون می‌کند. مثلاً جمله‌ی لایبنیتس: "Nicht ist ohne grund" (هیچ چیز بی خرد وجود ندارد) را درنظر آوریم. شکل بیان آلمانی چنان است که Nicht ist یا «هیچ چیز، هست» را اصل می‌انگارد.[۶۶] هیدگر تاکید کرد که این «قبول نیستی»، بازگشت به پیشنهاده‌ی اصلی متافیزیک است و «استعاره تنها درون متافیزیک جای دارد». او در رساله‌ی «ماهیت کلام» نوشت که اگر استعاره‌های شعری از اشتفن گئورگه را معنا کنیم خود را در گستره‌ی متافیزیک جای داده‌ایم، زیرا صرفاً فاصله‌ی میان واقعیت و تصویر را بیشتر کرده‌ایم.[۶۷]

در مواضع از دریدا پرسیدند که آیا می‌توان روش او را در فلسفه جای داد یا جایگاهش در غیر-فلسفه است؟ دریدا پاسخ داد: «من خواستم تا خود را در حدّ، یا در انتهای سخن فلسفی جای دهم، در انتها و نه در مرگ»،[۶۸] و اشاره می‌کند به آنچه امروز «مرگ یا پایان فلسفه» خوانده می شود. نکته‌ای که با آن توافق ندارد. از دریدا در گفتگویی با «لوموند» پرسیدند:

ــ در دهه‌ی ۱۹۶۰ شما از ناممکن بودن اندیشه در زمینه‌ی خرد یاد می‌کردید و بسیاری از «پایان فلسفه» حرف می زدند، آیا ارتباطی میان این دو هست؟ «دریدا: من از ناممکن بودن اندیشه در حصار متافیزیک سخن گفته‌ام، می‌دانید که حصار به معنای پایان نیست و حتی به زبان هگل، نشان از نیرویی تازه نیز دارد.[۶۹]

دریدا کار خود را در واپسین حد فلسفه جای داده است؛ «حد به معنای جایی که فلسفه را ممکن می‌کند. آنچه همواره شناخت خوانده شده است»، و شکل کار را «شکستن شالوده‌ی سخن فلسفی» دانسته است. به گمان او خواندن گونه‌ای نوشتن است و نگارش در خواندن متون فلسفی ــ یا هر متن دیگری ــ ممکن می شود، اینجاست که این متون علائم چیزی دیگر به نظر می‌آیند که در تاریخ فلسفه وجود ندارد («و باید بگویم که هیچ‌جا وجود ندارد») چرا که چیزی حاضر نیست. این همان نکته‌ای است که هیدگر تقدیر فلسفه‌اش خوانده است.[۷۰] دریدا بارها گفته است که اندیشه‌ی هیدگر مهمترین بنیان کار اوست: «بیان آنچه من طرح کرده‌ام بدون پرسش‌هایی که هیدگر پیش کشیده است ممکن نبود».[۷۱] و تاکید کرده است که تمایزی که هیدگر میان وجود و هستی گذاشته است (و تمایز میان بیان اُنتیک و بیان هستی‌شناسیک) در فلسفه‌ی پیش از او اساساً دانسته نبود. مهمترین اصطلاح درفلسفه‌ی هیدگرهستی (Sein) است و ازوجود(seiend)متمایزاست.[۷۲] به نظر هیدگر پرسش «هستی چیست؟» پرسشی است هستی‌شناسیک، اما پرسش «هستیِ الف چیست؟» پرسشی است انتیک یا وجودی.[۷۳] روش علم اساساً انتیک است، اما فلسفه در ذات خود با پرسش بنیادین هستی‌شناسیک سروکار دارد. اندیشه‌ی به هستی از دیدگاه انتیک بی‌حاصل است. متافیزیک غربی، پس از افلاتون، نکته‌ی اصلی را هستی‌شناسیک ندانست. درحالیکه پیشتر هراکلیت و پارمنید به پرسش‌های هستی‌شناسیک می‌اندیشیدند. فیلسوفی چون نیچه، بی‌دقت به تمایز دو دیدگاه هستی‌شناسیک و انتیک گاه در حدّ هستی‌شناسیک به مسائل دقت کرده‌اند، و این ناآگاهی در حد طرح پرسش‌هایشان خود را نشان داده است.[۷۴] به نظر دریدا هرچند خود

هیدگر گاه در پیکر متافیزیک غربی بحث می‌کند (و دریدا مواردی را یادآور شده است)[۷۵] اما اندیشه‌اش راهگشای شالوده‌شکنی بود. هیدگر شعر را «گوهر هنر» دانست. اهمیت گستره‌های زبان و واژه را یادآور شد و گفت «معماری و پیکرتراشی نیز سرچشمه در کلام و شمارش دارند». دریدا از «پیشرفت بی همتایی که هیدگر موجبش شده است» یاد کرده و می‌گوید که هنوز مانده تا تمامی امکان نقادانه‌ای را بتوان به کار گرفت که هیدگر فراهم آورده است.[۷۶]

هیدگر در مقاله‌ای با عنوان «موئیرا» نشان داد که به نظر پارمنید، تقدیر، مناسبت میان حضور به معنای مطلق و حضور هر چیز است. هیدگر شرح داد که در این بنیان فکری تنها آنچه حاضر است شکل ظهور می‌یابد. چیزی را می‌توان دید که پیش چشم باشد. اما هیدگر به این «بنیان حضور» انتقاد دارد.[۷۷] به نظر دریدا موئیرا برای زبان همان است که نیزوی الکتریسیته برای نور است. اندیشه از دیدگاه گراماتولوژیک، نه داشتن ایده‌ای بل داشتن موئیراست. دریدا موئیرا را تقدیر زبان می‌خواند. بحث هیدگر از موئیرا نزدیکترین بحث به برداشت دریدا از متافیزیک حضور است.[۷۸] هیدگر خود ناقد مفهوم «حضور معنا» بود. او نشان داد که متافیزیک همواره به حضور و زمان حاضر وابسته است. هرگونه بحث از وجود بحثی است «هستی- انجام‌شناسیک»، چرا که فرض بر این است که وجود هر چیز تنها به این دلیل امکانپذیر است که به یک هستی متعالی اما **موجود** که در هر لحظه یافتنی است تکیه دارد. دریدا این باور به هستی متعالی حاضر را در حکم ایقان آگاهی دانست و از آن انتقاد کرد. او تا آنجا پیش رفت که استعاره‌های هیدگر (همچون «آوای هستی»، «خانه‌ی هستی»، «به کلام آمدن هستی») را تلاش او برای یافتن کلیدی متافیزیکی دانست که باید برای گشودن راز هستی به کار رود، اما آشکارا خود در سیطره‌ی «هستی انجام‌شناسی» قرار دارد. به نظر دریدا این پیشنهاده‌های متافیزیکی (که در کارهای هیدگر نیز دیده می‌شوند) در زبان وجود دارند و کلام محوری نشانی از این پیش‌فرض‌هاست. پس باور به گفتگو (دریدا از گادامر مثال می‌آورد که به مکالمه‌ی میان سنت و زمان حاضر باور دارد) ریشه در این اعتقاد افلاتون دارد که «حضور معنا» را در زبان، و به‌ویژه در گفتار قطعی می‌دانست. و این نکته پنهان نیست که مفهوم مکالمه به شکلی که در هرمنوتیک مدرن یافته است، ریشه در اندیشه‌ی هیدگر دارد. اما نکته‌ی مهم نه در جدایی‌های هیدگر از شالوده‌شکنی، بل در همانندی‌های اندیشه‌ی او با ایده‌ی گریز از معناست. مثلاً هیدگر در **کانت و مسأله‌ی متافیزیک** نوشته است که اقتدار مطلق متن را نمی‌پذیرد و در «خواندن» آثار هگل، کانت یا نیچه، نه به آنچه مولف گفته است، بل به آنچه به‌دست می‌آید ارج می‌گذارد؛ و به این اعتبار روش کارش را «ویرانگری تاریخ هستی‌شناسی» خواند که

«منش درونی تکامل متن» را آشکار می‌کند.[۷۹] و باید دانست که دریدا نیز در نخستین آثارش از همین ایده‌ی ویرانگری آغاز کرده بود؛ و سپس در تدقیق این مفهوم به شالوده‌شکنی دست یافت.[۸۰] اکنون دیگر شالوده‌شکنی دارای «بار منفی» نیست، بل گونه‌ای کنش تحلیلی به‌شمار می‌آید. درحالیکه واژه‌ی ویرانگری، که در آثار نیچه و هیدگر به‌کار رفته است در بنیان خود «بار منفی» دارد. مثلاً نیچه از «ویرانگری ساختارهای مفهومی» یاد و توصیفه کرده است که این موارد خطرناک را «ویران کنیم». پل دمان با اشاره به این نکته یادآور شده است که کاربرد این مفهوم سنتی قدیمی در متافیزیک غربی است و به عنوان مثال از مفهوم «ویرانی» در اندیشه‌ی پاسکال یاد کرده است.[۸۱]

نزدیکی شالوده‌شکنی با مفهوم ویرانی در آثار هیدگر آنقدر هست که دریدا در یکی از آخرین آثارش یعنی کتاب **درباره‌ٔ روح: هیدگر و پرسش** در برابر واژه‌ی آلمانی Destruktion که هیدگر به کار برده، از اصطلاح شالوده‌شکنی استفاده کرده است.[۸۲] و در نامه به ایزوتسو نوشت که نخست در کتاب **درباره‌ی گراماتولوژی** ویرانی را به معنای شالوده‌شکنی به کار برده بود، اما بعد برای روشنگری معنای ویرانی به مفهوم شالوده‌شکنی دست یافت.[۸۳] ویرانگری به اشکال گوناگون در آثار هیدگر آمده است.[۸۴] در پاره‌ی ششم از **هستی و زمان** او از مفهوم ساختارشکنی استفاده کرده است و آن را شیوه‌ی درست برخورد با تاریخ و فلسفه خوانده است. مقصود او از کاربرد این واژه روشن کردن معنای جدیدی از نقادی بود و نه شالوده‌شکنی. ساختارشکنی یا ویرانگری روشی است که برای رویارویی با اندیشه‌ی فلسفی پیشین کارآیی دارد. قرار بود در دومین مجلد **هستی و زمان** این روش تشریح شود، مجلدی که هرگز نوشته نشده اما در بحث‌های دیگر هیدگر (به‌ویژه در درس‌های او) در مورد سنت اندیشه‌ی فلسفی، روش ساختارشکنی تا حدودی آشکار و دانسته شد که شرح عقاید یا کشف آنچه فیلسوفان «به‌راستی گفته‌اند» نیست، بل هدف آن روشن کردن این نکته است که چگونه فیلسوفان خواستند تا به هستی بیاندیشند، اما نتوانستند و به وجود اندیشیدند: گونه‌ای نمایش ناتوانی اندیشه. این مفهوم آشکارا به مباحث دریدا نزدیک است، به‌ویژه که هیدگر نیز آن را در مورد «سنت و تاریخ اندیشه‌ی فلسفی و متافیزیکی» به‌کار گرفته بود. اما در برابر انتقادهایی که آثار دریدا را «روش بیان خاصی از تفکر فلسفی هیدگر» می‌دانند، صرفاً می‌توان به همین حکم دریدا در سخنرانی ژانویه‌ی ۱۹۶۸ او اشاره کرد که گفت مقصودش از تمایز، تفاوتی هستی‌شناسیک (از آن دست که هیدگر میان هستی / وجود یا میان دیدگاه هستی‌شناسیک / دیدگاه انتیک قائل بود) نیست».[۸۵]

اکنون باید به نکته‌ی مهم دیگری در مناسبت فکری دریدا با هیدگر دقت کنیم، که به ویژه در بحث از متون زیبایی‌شناسیک اهمیت دارد. هیدگر در رساله‌ی سرچشمه‌ی اثر هنری ساختار استوار به موضوع ــ محمول زبان را با ساختار گوهرــ شکل ظهور چیزها هم‌ارز دانست و سرانجام نشان داد که این دو «شکل‌هایی متفاوت» از چیزی واحدند: هر شکل مستقل از خواست ما همواره با حضور چیزی هم‌ارز است. درست همانطور که سخن (مستقل از آنچه ما می‌کوشیم بیان کنیم) خود را به موضوعی مرتبط با محمولی وابسته می‌کند. ما همواره حضور چیزها را با ساختار زبانیِ موضوع/ محمول می شناسیم. از این رو آن چیزهایی را که نتوانیم با این ساختار منطبق کنیم، نمی‌شناسیم. مثلاً پرده‌ای را که ونسان وان گوگ از یک جفت کفش کهنه کشیده است، نمی‌شناسیم.[۸۶] این کفش‌ها رها از هرگونه تعیّن و بی ارتباط به ساختار زبانی، نشانی از هیچ چیزی نیستند. این پرده زبان ما را بند می‌آورد، آن را خلع سلاح می‌کند. برای اینکه سخن بتواند اثری هنری را به نظم و قاعده درآورد، باید آن اثر کارکردی داشته باشد و برای کسی یا دستکمِ برای سرچشمه‌ای، بیانگر چیزی دیگر باشد.[۸۷] دریدا این ناروشنی در معنا را به «ادراک پیشینی از زمان» در سخن، مرتبط می‌کند. بنا به این نظر هر موجودی را تنها در هستی حاضرش می‌توان شناخت، یا برای شناخت به نظم و قاعده درآورد؛ و معنا تنها در دلالت به چیزی حاضر، و موجود، هم‌اکنون دانستنی است. زمان باید پیوسته و مدام تکرار لحظه‌ی حاضر باشد، تا این ادراک همیشگی شود. اما زمان حاضر تکرارناشدنی است و لحظه‌ی بعدی با آن متمایز است. حضور انکار تکرار است. مفهوم زمان- مکانی در متافیزیک غربی براساس پندار و خیال یعنی تصور تداوم و حضور ساخته شده است و در خود منکر تمایز است. از میان بردن مفهوم زمان- مکانی یا مقوله‌های زمان و مکان همواره ما را در برابر این پرسش‌ها قرار می‌دهد: آیا موقعیتی که در آن قرار داریم ممکن هست؟ آیا می‌توان گونه‌ای دیگر اندیشید؟ آیا اثر هنری باید به گونه‌ای ضروری بیانگر چیزی دیگر، استوار به ساختار زبانی موضوع/ محمول باشد؟ آیا ذهن می‌تواند اثری را بشناسد که کاربردی ندارد و بیانگر چیزی نیست، و با ساختار زبانی ذهن ما همراهی نمی‌کند؟ آیا اثر هنری می‌تواند مستقل از اکنون، غیاب، گوهر، تصادف، شکل ظهور، ساختار موضوع/ محمول درک شود؟

دروتی اولکوفسکی-لاتس معتقد است که نقاشی های مارسل دوشان ویرانگر نظم حرکت و زمان، و در حکم گونه‌ای انکار یا نفی بیانگری هستند. از آنجا که نه چیزی، بل مناسبتی به حساب می‌آیند، چندگونگی تاویل را پیش می‌کشند. همواره ناتمام و ناکاملند، به گونه‌ای رها از تعیّن های محمول عمل می‌کنند.[۸۸] دستیابی مارسل دوشان به آنچه لیوتار «دستگاهی غیرمکانیکی» خوانده است، نشان می‌دهد که حکم هیدگر درست است: هرچه

نشان حضور آدمی در اثری هنری کمتر باشد، آن اثر بیشتر از سرچشمه‌اش جدا شده است، کمتر بیانگر چیزی دیگر است، و شیوه‌ی کاربردی آنچه بیان می‌کند کمتر است. اثری چنین «ناانسانی» ما را از گستره‌ی آشنای بیانگری، زمان، مکان، حضور، وابستگی به خاک و به جهان رها می‌کند. این اثر گونه‌ای از شکل‌افتادگی واقعیت است که ما را «رویاروی جهانِ گشودگی» قرار می‌دهد. جهانی فاقد معنای از پیش تعیین شده، یا فرض شده. اکنون آنچه می‌خواهم از این اثر درک می‌کنم.

اثر هنری در این موقعیت (خلاصی از زمان حاضر و از متافیزیک حضور) از زبان رها می‌شود. در زبان هر نام با فعلی متعیّن می‌شود، و بدین‌سان اشاره‌ای به موجودی حاضر دارد. آنچه را که در پرده‌ی وان گوگ می‌بینیم، اگر کفش بخوانیم، دیگر با اثری هنری سروکار نخواهیم داشت. اما اگر آن را رها از ساختار زبانی «حس کنیم» آنگاه به گفته‌ی دریدا «زبان تمایز» را کشف کرده‌ایم. موضوع پرده به این زبان وابسته می‌شود، یعنی کفش در پرده‌ی نقاشی وان گوگ در خود وجود خواهد داشت و موقعیتی «بت‌واره» می‌یابد، آنچه هیدگر Aletheia می‌خواند و رمانتیک‌های آلمانی «تجلی اثر هنری» می‌دانستند: چیز، خود را نشان می‌دهد، اما بی‌حاصل (رها از سویه‌ی کارکردی)، در زمان وجود ندارد، ارتباطی به زبان ندارد، حاضر نیست.[۸۹]

ژولیا کریستوا همین نکته را در سلسله‌ای از آثار نقاش رنسانس جووانی بلینی کشف کرده است.[۹۰] «موضوع» آن پرده‌های بلینی مریم مقدس و کودک اوست. در آثار بلینی (همچون پرده‌ی وان گوگ در مثال هیدگر) ما راهی برای درک فوری اشکال نداریم. نمی‌توانیم آنها را به چیزی وابسته کنیم، یعنی با تجریدی زنده (حاضر)، روانشناسیک، و قاعده‌های دلالتگری رویارو نیستیم. مریم هرگز به کودک نگاه نمی‌کند، اجزاء پس‌زمینه با رمزگان آشنای نقاشی رنسانس همخوان نیست و به کاری نمی‌آید. نتیجه، وجود انگاره‌هایی است «بت‌واره» که دلالتگر نیستند. موجد احساسی که کریستوا «سرخوشی» اش خوانده است، احساس فراغت از دلالت، وقتی معنا هنوز پدید نیامده است.

دریدا، اما، از ناآشکارگی اثر هنری (که هیدگر و کریستوا هریک به شکلی از آن یاد کرده‌اند) فراتر می رود. او تاکید می‌کند که اثر هنری هم آشکارکننده است و هم پنهانگر. هم می‌تواند و هم نمی‌تواند که «از خود سخن بگوید» از یکسو محدود به «موضوع» است و از دیگرسو موضوع را از تعیّن‌های محمول رها می‌کند. به عنوان مثال هر پرده‌ی نقاشی جدا از موضوع، به گونه‌ای زینت شده است. مفهومی که کانت از آن به عنوان Parergon یاد کرده بود.[۹۱] رهایی «موضوع اصلی» از تعیّن‌های زبانی، هنوز به معنای رهایی عناصر زینتی پرده

نیست. تا آنجا که بیان پرده، ساختار زینتی تصاویر است، این عناصر زینتی اهمیت دارند، و درگیر تعیّن های زبانی موجودند. از این رو پرده‌ی وان گوگ و آثار بلینی پذیرای تاویل های گوناگون هستند و به چشم کسانی (و نه همگان) راز و رمز ناب می‌آیند. کسانی چون هیدگر که می‌نویسد «جفتی کفش روستایی و نه چیزی دیگر... اما از میان این کفش ها فراخوان خاموش خاک می‌گذرد».[۹۲]

وندی استاینر در کتاب **رنگ های نظریه‌ی بیان** درباره‌ی تفاوت هایی نوشته است که هر پرده‌ی نقاشی (به دلیل وجود عناصر زینتی) در تاویل های گوناگون می یابد.[۹۳] به نظر او متن نوشتاری (او به گونه ای خاص بر نثر تاکید دارد) سازنده‌ی نظام نشانه هاست، اما پرده های نقاشی موضوع را همچون چیزی خاص نمایان می‌کنند. ساختار نقاشی به نظام تقابل آوایی، یا قاعده های نحوی و در یک کلام به قاعده های زبانشناسیک استوار نیست. واحدها در هر پرده‌ی نقاشی بر اساس قوانینی عمل می‌کنند که شاید قابل شناخت باشند، و شاید هم چنین نباشند. یعنی، اشکال در نقاشی براساس قراردادهای معناشناسیک کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و نه براساس قوانین نظامی نشانه‌شناسیک. استاینر به آثار رنه مگریت اشاره می‌کند که از همان آغاز توجه به آنها متوجه می شویم که نامشان ارتباطی با موضوعشان ندارد. یعنی مگریت کنش نامیدن را (به معنای متداولش: ایجاد مدلول) نمی پذیرد. مگریت، به گونه ای ژرفتر، ساختار موضوع/ محمول زبان را رد می‌کند و چیزها را در فاصله ای که با حضور معنا دارند به تصویر می‌کشد. میشل فوکو، پیشتر، پاسخ استاینر را داده بود. او در رساله ای درباره‌ی پرده های مگریت با عنوان «این یک پیپ نیست» نشان داد که نقاش در پی کشف مناسبات تازه‌ای «میان عناصر گرافیک و عناصر پلاستیک» بود و این مناسبات خود نشانه‌شناسیک هستند، تنها قراردادها تفاوت کرده است.[۹۴]

۴

دریدا پدیدارشناسی هوسرل را «جدیدترین و دقیقترین انکار و کاملترین نقد متافیزیک غرب» خوانده است،[۹۵] اما در عین حال یادآوری کرده که در فلسفه‌ی هوسرل نیز «آوا، بیان واجگونه یا آواشناسیک منش مسلط دارند». دو اثر از نخستین کارهای دریدا، در مورد هوسرل بود. در پیشگفتاری، که دریدا به **سرچشمه‌ی هندسه‌ی** هوسرل نوشت یادآور شد که مسأله‌ی اصلی هوسرل تمایز و فاصله میان آوای کلامی و آگاهی بود، او در علوم، تاریخ و در تاریخ علوم این فاصله را نکته ای اصلی می‌دانست. **آوا و پدیدار** در حکم ادامه‌ی این بحث است. دریدا اعلام کرده است: «آنچه در واپسین نوشته های هوسرل توجه مرا به خود جلب

کرد، دیدگاهش درباره‌ی نوشتار بود. نظری تازه، جذاب و اندکی معماگونه: علامت‌های نوشتاری و گرافیک را نمی‌توان اجزاء یاری‌دهنده در شکل‌گیری علمی دانست».[۹۶] دریدا با توجه به همین نکته، به بررسی مفهوم زبان نوشتاری در آثار هوسرل پرداخت. او دریافت که نظریه‌ی هوسرل در مورد نشانه اساساً در **پژوهش‌های منطقی** شکل گرفت و بیان شد؛ و فیلسوف تا پایان زندگیش از این نظریه فراتر نرفت. از سوی دیگر نظریه‌ی هوسرل درباره‌ی نشانه همچون مکالمه‌ای با نظریه‌ی گوتلب فرگه در مورد معنا و مصداق شکل گرفته است. در **سرچشمه‌ی هندسه** تلاش هوسرل بر فهم این نکته متمرکز شده است که چگونه شکل‌های یک مورد مطلق، یعنی گوهر هندسه (و نه نظام موجود هندسه) در ذهن دانسته می‌شوند. دریدا در پایان پیشگفتار طولانی خود به متن هوسرل نتیجه گرفت که هوسرل کاشف این نکته بود که امکان وجود مورد عینی در منش متعالی ذهن نهفته است. یعنی ذهن متعالی است و قادر است در اندیشیدن به خویشتن، از سلطه‌ی زمان حاضر بگریزد و فراتر از اکنون برود، و به خویشتن «تاریخ» بخشد، یعنی نگاهی به گذشته و آینده بیاندازد و با طرح مورد مطلق عینی، این «تاریخ» را تحقق بخشد. بدین‌سان مفهوم تعالی گونه‌ای تمایز است.[۹۷] هرچند هوسرل از همان قاعده‌ی تقابل دوگانه‌ی متافیزیکی (ابژه/ سوبژه) آغاز کرده است، اما در تعالی سوبژه یا شناسنده، تمایز را شناخته است.[۹۸] در **آوا و پدیدار** دریدا به نظریه‌ی هوسرل در مورد نشانه پرداخت و نقش پدیدارشناسی مفاهیم آوا و حضور را بررسی کرد. هوسرل نشانه را همچون دلالت فرعی معنا می‌دید که به سهم خود، از آنچه در آگاهی، در لحظه‌ای، آشکارشدنی است، تشکیل یافته است. دریدا نشان داد که در برداشت هوسرل از زمان، معنا هرگز نمی‌تواند، آن‌سان که هوسرل آرزو داشت، موردی حاضر باشد (چیزی داده و فوری که به گونه‌ای «برای خود» وجود دارد) بل همواره پاری از یک نظام «علامت‌ها» است، و در تقابل با هر چیز حاضر قرار می‌گیرد. به نظر دریدا متن هوسرل به ناسازه‌ای درونی می رسد.

دریدا در **آوا و پدیدار** با اشاره به فصل «بیان و دلالت» در **پژوهش‌های منطقی** هوسرل یادآور شده است که واژه‌ی نشانه نزد هوسرل دو معنا داشت: بیان و علامت.[۹۹] این تمایز درواقع از کارکردهای متمایز نشانه آغاز می‌شود.[۱۰۰] بیان وابسته است به نیّت گوینده یا نویسنده، چیزی است که می‌توان معنای نشانه‌اش خواند. علامت کارکرد نشانه است، مستقل و رها از نیّت گوینده، در تاویل مخاطب ایجاد می‌شود. به نظر هوسرل بیان ناب (رها از هرگونه محتوای تجربی) پایه‌ی اصلی دستور زبان منطقی است. دریدا این حکم را نمی‌پذیرد و می‌نویسد که بیان ناب همواره عنصری علامت‌دهنده دارد و نمی‌توان راهی برای گریز از آن یافت. بنا به متن خود هوسرل خود، جدا از نیّت خود فیلسوف، این منش

علامت‌دهنده اشکال و می‌شود. هوسرل برای دسترسی به «بیان ناب» راهی جز محصور ماندن در گستره‌ی ذهنی تنها و فارغ از هر شکل ارتباط ندارد. درست به این دلیل به «صدای درونی اگاهی» اهمیت می‌دهد. یعنی «آوایی که صرفاً در حیات روانی وجود دارد و موقعیت منزوی و خاص ذهن است و بنیانش، البته زبانشناسیک است».[101] اما ریشه‌ی این ارزیابی هوسرل را باید در باورش به برتری کلام گفتاری نسبت به نوشتار دانست. هوسرل استدلال می‌کرد که در مناسبت میان صدایی درونی که ما با آن می‌اندیشیم و معنا، هیچ گونه میانجی وجود ندارد و به همین دلیل در اندیشیدن، ما با معنای حاضر رویارو می‌شویم، یعنی به نظر او آوا آن هستی است که در پیش خود حاضر می‌شود، و همچون آگاهی شکل کاملی می‌یابد. دریدا این بحث را چنین خلاصه می‌کند که به نظر هوسرل «آوا، آگاهی است» و خود می‌افزاید که حتی این صدای درونی عنصر اعلان کننده‌ای همراه دارد، معنا در آن حاضر نیست و همواره ناگزیریم که با فاصله‌ای (ناشی از تمایز دال و مدلول، و مدلول و دنیای بیرون ذهن) معنا را بیافرینیم. به نظر هوسرل، من که آوای ذهن خود و حتی صدای فیزیکی خود را می‌شنوم، آن را لحظه‌ای حاضر از معنا به حساب می‌آورم، لحظه‌ای که از من جدانیست، چون خود من حاضر و زنده است، اما من بر آن نظارت دارم. واژگان نوشتاری، اما، مستقل از نیّت من است و به این دلیل حاضر نیست. هوسرل دربند متافیزیک حضور قادر به درک این نکته نیست که کلام من نیز موجودیتی مادی است که از من فاصله دارد، فراشدی از تمایزها سازنده‌ی واژگان گفتاری است، درست همچون واژگان نوشتاری.

در کتاب **درباره‌ی گراماتولوژی** دریدا به بحث هوسرل بازگشت و نشان داد که هوسرل برای حضور ــ و از این رهگذر برای گفتار ــ ارزش بیشتری نسبت به نوشتار قائل است.[102] به گمان هوسرل گفتار که در حضور مخاطب ادامه می‌یابد، ضمانتی است به سویه‌ی انضمامی معنا (که در پیکر واژگان شکل گرفته است). اما آیا گفتار به‌راستی موجد این یقین هست که ابهامی در انتقال معنا باقی نیست؟ می‌توان جمله‌ای ساده را همچون مثال مطرح کرد: «من، اکنون از پنجره درختی را می‌بینم.» این‌چنین جمله‌ای به گمان دریدا، گزاره‌ای است غیرقطعی، معنایش این است که مخاطبم یا کسی دیگر، از این پنجره‌ی خاص، در این لحظه‌ی خاص، این درختی را که من از آن یاد می‌کنم، ندیده است. یعنی حضور معنا در جمله استوار به ناتوانی مخاطبم در مشاهده‌ی مستقیم درخت است. درختی که من دیده‌ام، در آن لحظه برای او غایب بوده است. معنای جمله همانقدر که وابسته به حضور درخت برای من است، وابسته به غیاب آن برای دیگری است، و واژه‌ی درخت که من با آن معنا را بیان می‌کنم همان فاصله‌ای را با خود درخت دارد، که درخت نادیده با

مدلول یا تصور ذهنیش در فکر مخاطبم. یعنی لفظ از آنجا که موضوع نیست، حضور درخت را برای من نیز تبدیل به غیاب می‌کند. و هر گزاره‌ای، هر گفتاری، و هر بیان زبانشناسیکی استوار به غیاب موضوع، و از این رهگذر غیاب معناست. و آنچه به عنوان معنا مطرح می شود ــ چه در گفتار و چه در نوشتار ــ استوار به غیاب است. خرگوش در **ماجراهای آلیس در سرزمین شگفتی‌ها** به آلیس می‌گوید که میان گفتن و «منظور داشتن» تفاوت زیادی هست. واژگانی که به‌کار می‌بریم دارای آن معنای ویژه‌ای که از آنها انتظار داریم نیستند، یا معناهای دیگری افزون بر آن دارند. زبان اساساً استوار به غیاب معناست.[۱۰۳] در **آوا و پدیدار** دریدا تاکید کرد که وقتی می‌گویم «من هستم» این من که بنا به فرض حضوری یقینی دارد، در واقع بر اساس گونه‌ای غیاب وجود دارد. هوسرل هم پذیرفته است که گفته‌ی «من هستم» همچون یک گفته، نشان فاصله‌ی کلام است با من به مثابه یک هستی متعیّن.[۱۰۴] از این رو واژه‌ی «من» حتی زمانی که گوینده‌اش شخصیتی داستانی و خیالی باشد، باز قابل فهم است. حتی «من» در بازگفت کلامی از یک مرده، باز قابل فهم است، زیرا اساساً استوار به حضور نیست. موریس بلانشو نشان داد که نویسندگان مدرن با گزینش اوّل شخص مفرد برای کلام راوی، در واقع نه از خود، که از شخصی غایب یاد می‌کنند.[۱۰۵] او افزود که ارفه باید به دنیای مرگ می‌رفت تا هنر را ممکن کند. نوشتن و هنر نگارش استوارند به مرگ «من».

۵

دریدا در گفتگویی با ژولیا کریستوا مناسبت میان نشانه‌شناسی و گراماتولوژی را طرح و به ویژه از سوسور یاد کرد؛ او گفت: «زبان معیار معصوم و بی‌طرف نیست. زبان متافیزیک غربی است».[۱۰۶] تمایزی که سوسور میان دال و مدلول قائل شده است، همان تمایز کلاسیک فلسفه میان مورد محسوس و مورد فکری است. تمایزی که به بیانی دیگر در آثار یاکوبسن نیز طرح شده است، وقتی که در مورد هر واحد زبانی از «علامتی که حس می‌شود» و «علامتی که به اندیشه درمی‌آید» بحث کرده است.[۱۰۷] این تمایز، اما، در پیکر اندیشه‌ی متافیزیکی در وحدتی نهایی یعنی حضور مطلق معنا، از میان می‌رود؛ و خود را همچون فاصله‌ای میان اندیشه و اندیشه‌ی بیان شده نشان می‌دهد، اما در گوهر اندیشه این فاصله یافتنی نیست. یعنی سوسور فاصله را میان اندیشه و شکل بیان نوشتاری یا گفتاریش می‌دید و نه در ذات اندیشه، آنجا که به معنا پیوسته است، یا به بیان دیگر آنجا که معنا حاضر است. و دریدا نشان داده است که سوسور فاصله را به‌ویژه میان اندیشه و نوشتار می‌دید و بنا به سنت قدیمی کلام محوری در گفتار جلوه‌ای از حضور معنا را می‌یافت. آوا به

گمان سوسور نیز، در حکم خودآگاهی است. زمانی که من حرف می‌زنم از حضور آنچه بدان می‌اندیشم آگاه می‌شوم، و مفهوم ذهنی یک دال را در اندیشه‌ی خویش دارم که در جهان حاضر نیست، تنها در جریان آفرینش آن، صدایش را می‌شنوم که از خودانگیختگی ناب و آزادانه‌ای برخوردارست، نه ابزاری لازم دارد، نه تسهیل کننده‌ای و نه نیرویی،[۱۰۸] و این بنیان کلام محوری است. به این دلیل بود که سوسور موضوع علم زبانشناسی را زبان گفتاری می‌دانست و گاه ــ اما نه همیشه ــ اعلام می‌کرد که این علم، در نهایت تمایزها و فاصله‌ها را نمی‌پذیرد. به نظر دریدا، البته، پایه‌ی گراماتولوژی تمایز و فاصله است.

اساس نقد دریدا به سوسور، در مورد اشکال دیگر نشانه‌شناسی هم صادق است، مثلاً در مورد روانکاوی فروید. به گمان دریدا، فروید روان را همچون نظام نشانه‌ها می‌دید که عناصرش همچون مدلول‌ها، به تنهایی نشانه‌ها را تشکیل نمی‌دهند و همواره چیزی کم دارند.[۱۰۹] ناخودآگاه (عنوانی متافیزیکی که فروید به ناشناخته‌ها داده است) قلمرو فاصله و تمایز را در کل دربرنمی‌گیرد، بل عنوانی است که فرض وجود بخشی دیگر، یعنی پاره‌ی آگاه را در خود دارد، بخشی که در آن معنا حاضر است. البته دریدا می‌گوید که ناآگاهی در گوهر خود با شناخته‌ها و آگاهی تفاوتی ندارد. در هر دو بخش نشانه‌ها از واقعیت جدایند و «علامت‌ها» از معنا فاصله دارند. در آثار فروید نشانه‌شناسی گونه‌ای ارجاع نشانه‌ها به یکدیگر است. دشواری کار فروید زمانی آغاز می‌شود که دو گونه نظام نشانه را از یکدیگر جدا می‌کند، بی‌آنکه به‌راستی قراردادهای بنیادین را روشن کرده باشد. این دشواری به‌کنار، کار فروید آنجا که در قلمرو ارجاع نشانه‌های «پاره‌ی ناآگاه وجود» پژوهش می‌کند، کارآیی بسیار دارد؛ به این دلیل که عدم حضور معنا را در این پاره پذیرفته است (هرچند در پله‌ی دیگری از بحث خود آن را نپذیرفته است). آنچه فروید جابجایی Zusammensetzungen خوانده و چندبار هم از آن به عنوان هیروگلیف یاد کرده است، در اندیشه‌ی دریدا جایگاه مهمی دارد. به گمان فروید، در هر رویا، گونه‌ای جابجایی عناصر یا به عبارت بهتر گونه‌ای ازجا کنده شدن عناصر وجود دارد، نه آگاهی و نه «خود» توان شناخت این جابجایی عناصر را ندارند.[۱۱۰] بنا به «هیروگلیف» در هر رویا اجزاء متفاوتی باهم ترکیب می‌شوند؛ مثلاً سیمای کسی با صدای کسی دیگر همراه می‌شود، یا درخانه‌ی کودکی، اتاقی که اکنون در آن زندگی می‌کنیم ظاهر می‌شود، یا پاره‌های سیمای افراد گوناگون چهره‌ای را می‌سازند یا کارکرد عناصر دگرگون می‌شود (آتش نمی‌سوزاند، سقوط از ارتفاع آدم را نمی‌کشد و...) دریدا این فراشد «جابجایی» را در شالوده‌شکنی مهم می‌داند، چرا که انکار «پایگان ارزشی» است و در خود گونه‌ای طرح «قطعه‌بندی»، یا سامانیابی بی‌منطق واقعیت و انکار حضور معنا را دارد. کتاب **کارت‌پستال** درست همچون

رویا می‌ماند، تکیه‌ی آن اساساً بر «جابجایی» است.

دریدا گفته است:

> وقتی آغاز به نوشتن کردم، محیط فکری زیر تاثیر مارکسیسم و روانکاوی بود. این دو اندیشه‌های روشنگری روزگار ما محسوب می شدند؛ و کارشان گونه‌ای ابهام‌زدایی بود. اما من تلاش کردم آزادانه‌تر بیاندیشم و عناصر متافیزیکی را در آنها نیز بیابم... لاکان همچون فروید روانکاوی را فراتر از مرزهای [تعیین شده برای] آن برد و تاثیری ژرف بر فلسفه، ادبیات و علوم انسانی گذاشت. اما کاستی اصلی در کارش ــ به ویژه در کتاب **نوشته‌ها** به هررو در تمامی آثارش ــ این بود که همه در پیکر کلام محوری جای می‌گرفتند.

اندیشه‌ی فروید موضوع کتاب **کارت‌پستال** است که عنوان دومش گذر از فروید را به یاد می‌آورد: «از سقراط تا فروید و فراتر». این کتاب پرحجم سه مقاله و گفتگویی با دریدا را دربر دارد. مقاله‌ی نخست همچون صفحاتی از دفتر خاطرات نوشته شده است. ظاهراً محور اصلی این نوشته سقراط است و تلاش در یافتن پاسخی به این پرسش که او چرا نمی‌نوشت. اما فروید بر این نوشته‌ی طولانی حاکم است. این نوشته گونه‌ای سرگذشت انتقال پیام، یعنی «تاریخ پُست» و فرستادن اطلاعات است. یعنی کنشی که به هر شکل انجام شود یادآور بنیان نگارش است: اطلاعاتی را بی حضور فرستنده دریافت می‌کنیم. عنوان کتاب، نشان می‌دهد که میان اشکال گوناگون فرستادن پیام، یکی از دید دریدا اعتبار بیشتری دارد؛ منش اصلی کارت‌پستال پنهان نبودن آن است؛ به دست بسیاری می رسد؛ رازش آشکار است، هرکس می‌تواند آن را در «میان راه» بخواند. به همین دلیل معمولاً ــ یا درست‌تر است که بگوییم همیشه ــ رازی را در کارت‌پستال نمی‌نویسند، آشکارگی شکل، جنبه‌ی خصوصی پیام را از میان می‌برد. هر متن کارت‌پستالی است، آشکار و ناپوشیده، پس جای راز در آن نیست. اما در همین تلاش برای پنهان کردن واقعیت، در پنهانکاری و پوشیدگی، دستکم تجلی لحظه‌هایی از حقیقت را می‌توان دید، لحظه‌هایی که نشان می‌دهند حقیقتی وجود ندارد، و معنایی در میان نیست.

یادداشت‌های فصل سیزدهم

1. P. de Man, *Blindness and Insight*, London, 1983, p. 140.
2. J. Derrida, *Ulysse gramophone*, Paris, 1987, p. 29.
3. J. Derrida, *Scribble*, préface a Warburton, *Essais sur les hiéroglyphes*, Paris, 1978.
4. J. Derrida, *Ulysse gramophone*, p. 30.
5. J. Bishop, *Joyce's Book of the Night*, Wisconsin u.p., 1986, p. 310.

بدین‌سان معانی کتاب به «زیبای خفته‌ای» می‌ماند که خواننده هرگز نقش شاهزاده‌ی بیدارکننده‌اش را ایفاء نمی‌کند و جویس خود با دگرگونی در واژگان زیبای خفته یعنی Sleeping beauty را به چیزهایی دیگر تبدیل کرده است Slipping beauty زیبایی لغزش، زیبایی لیزخوردن، زیبایی اشتباه کردن و... زیبایی زیرجامه.

6. J. Lacan, *Encore, Le séminar, xx*, Paris, 1972, pp. 126-127.
7. "A sort of wake".
8. B. Spinoza, *Works*, tran. R.H.M. Elwes, New york, 1951, p. 101.
9. *Ibid.*, p. 102.

۱۰. این نکته را تزوتان تودورف یادآور شده است:

T. Todorov, *Symbolisme et interprétation*, Paris, 1978, p. 134.

11. *Entretiens avec "Le monde". philosophies, Paris, 1984.*
12. *Ibid.*, pp. 80-81.
13. *Ibid.*, p. 83.
14. *Ibid.*, p. 84.

پیشتر دیدیم که بررسی و تحلیل (آنالیز) متن، نزدیکترین مفهوم به شالوده‌شکنی است؛ نگاه کنید به فصل دوازدهم.

15. J. Derrida, *Marges - de la philosophie*, Paris, 1972, pp. 126-127.
16. G.W.F. Hegel, *Philosophy of Mind*, tran. W. Wallace, Oxford, u.p., 1971, pp. 206-218.
17. J. Derrida, *Glas*, Paris, 1981, p. 365.

۱۸. واپسین چاپ رساله‌ی روسو، به تدوین ژان استاروبینسکی دقیق‌ترین متن موجود رساله است:

J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, ed. J. Starobinski, Paris, 1990.

19. J. Derrida, *Otobiographie*, Paris, 1984, p. 43.
20. J. Derrida, *Éperons, les styles de Nietzsche*, Paris, 1978.
21. F. Nietzsche, *Twilight of the Idols*, tran. R.J. Hollingdale, London, 1968, p. 40.
22. J. Derrida, *Éperons*, p. 27.

23. F. Nietzsche, *The Gay Science*, tran. W. Kaufmann, New york, 1974, p. 38.

نیچه زندگی را چونان «زن» می‌دید (گونه‌ی سوم زنانگی)، و این مفهومی است که یونانیان هم از زندگی داشتند و آن را زن می‌خواندند. نگاه کنید به:

S. Kofman, *Nietzsche et la scene philosophique*, Paris, 1979.

24. G. Benn, *Gesammelte Werke*, Wisebaden, 1959, vol. 2, p. 156.

25. M. Bradbury and J. Mc Farlane, *Modernism*, London, 1983, pp. 86-87.

در فیلم **فانی و الکساندر** اینگمار برگمان که داستان آن تقریباً همزمان با رخدادهای مثال‌های ادبی که درمتن آمد، می‌گذرد (سال ۱۹۰۷) الکساندر در پایان با ایسمائل آشنا می‌شود. مرد-زن جوانی که به الکساندر پاره‌ی زنانه‌ی وجودش را یادآور می‌شود. کشف این هرمآفرودیت الکساندر را دگرگون می‌کند.

26. J. Derrida, *Éperons*, p. 82.

27. *Ibid.*, p. 103.

28. *Ibid.*, p. 107.

29. *Ibid.*, p. 111.

30. F. Nietzsche, *Werke*, ed, K. Schlechta, Munichen, 1960, vol. 3.

برگردان انگلیسی در:

F. Nietzsche, *The Complete Works*, ed. O. Levy, New york, 1964, vol. 2.

31. F. Nietzsche, *Werke*, vol. 3, p. 319/ *C.W*, 2, 178.

32. *Ibid.*, p. 315./ p. 174.

33. *Ibid.*, p. 320./ p. 178.

34. *Ibid.*, p. 321./ p. 180.

35. F. Nietzsche, *The Will to Power*, tran. W. Kaufmann, New york, 1968, p. 273.

36. F. Nietzsche, *The Gay Science*, tran. W. Kaufmann, New york, 1974, p. 168.

37. J. Derrida, *Marges de la philosophie*, p. 19.

38. F. Nietzsche, *The Will to Power*, p. 351.

39. *Ibid.*, p. 275.

40. *Ibid.*, p. 268.

41. *Ibid.*, p. 337.

42. *Ibid.*, p. 302.

43. J. Derrida, *Marges de la philosophie*, p. 18.

44. F. Nietzsche, *Werke*, p. 316./ *C.W*, pp. 175-176.

45. F. Nietzsche, *The Gai Science*, pp. 34-35.

46. F. Nietzsche, *The Will to Power*, p. 173.

47. *Ibid.*, p. 298.

48. J. Derrida, *Of Grammatology*, tran. G. Chakravorty Spivak, John Hopkins u.p., 1975, pp. 28-29.
49. J. Derrida, *Marges de la philosophie*, pp. 18-19.
50. *Ibid.*, p. 163.
51. F. Nietzsche, *The Will to Power*, p. 545.
52. F. Nietzsche, *Ecce Homo*, tran. W. Kaufmann, New york, 1967, p. 258.

۵۳. ف. نیچه، فراسوی نیک و بد، ترجمه د. آشوری، تهران، ۱۳۶۲، ص ۱۶۵.

54. J. Derrida, *La dissémination*, Paris, 1972, p. 309.
55. F. Nietzsche, *Ecce Homo*, p. 306.
56. J. Derrida, *De la grammatologie*, pp. 31-32.

۵۷. ف. نیچه، چنین گفت زرتشت، ترجمه د. اشوری، تهران، ۱۳۵۲، ص ۱۶۹.

۵۸. پیشین، ص ۱۷۲.

۵۹. پیشین، ص ۱۷۳.

60. G. Benn, *op.cit.*, vol. 1, p. 504.
61. V. Erlich, *Russian Formalism: History-Doctrine*, Yale u.p., 1981.

۶۲. نگاه کنید به مقاله‌ی مهم «استعاره و ضداستعاره» آله‌مان:

B. Allemann, "Metaphor and Antimetaphor" S.R. Hopper and D.L. Miller eds, *Interpretation: The Poetry of Meaning*, New york, 1967, pp. 103-123.

63. J. Derrida, *De la grammatologie*, p. 33.
64. J. Habermas, *Le discours philosophique de la modernité*, tran. C. Bouchindhomme, and R. Rochlitz, Paris, 1988, p. 193.
65. M. Heidegger, *Nietzsche*, tran. P. Klossowski, Paris, 1975, vol. 1, pp. 39-46.
66. M. Heidegger, *Le principe de raison*, tran. A. Preau, Paris, 1969, pp. 43. ff.
67. M. Heidegger, *Acheminément vers la parole*, tran. J. Beaufret, W. Brokmeier, F. Fedier, Paris, 1984, pp. 141-161.
68. J. Derrida, *Positions*, Paris, 1972, p. 14.
69. *Entretiens avec "Le monde", philosophies*, Paris, 1984, p. 81.
70. *Ibid.*, p. 15.
71. *Ibid.*, p. 18.

۷۲. هستی در برابر Being انگلیسی و L'etre فرانسوی، وجود در برابر Existence فرانسوی.

۷۳. وجودی در برابر Ontic دقیق نیست.

74. M. Heidegger, *Being and Time*, tran. J. Macquarrie and E. Robinson, London, 1988, pp. 41-49.
75. J. Derrida, *Positions*, pp. 18-19.

76. *Ibid.*, p. 73.

77. M. Heidegger, *Essais et conférences*, tran. A. Preau, Paris, 1973, pp. 279-310.

مونیرا عنوانی است که پارمنید به حضور داده است. نگاه کنید به پاره‌ی ششم مقاله‌ی هیدگر و به ویژه صفحه ۳۰۴.

۷۸. لوک فری و آلن رنو در کتاب اندیشه‌ی ۶۸ با عنوان فرعی «رساله‌ای درباره‌ی ضد انسانگرایی معاصر» نوشته‌اند: «آثار دریدا بیان کامل هیدگرگرایی فرانسوی است... می‌توان گفت که: فوکو مساوی است با هیدگر به‌اضافه‌ی نیچه و لاکان مساوی است با هیدگر به‌اضافه‌ی فروید؛ اما دریدا مساوی است با هیدگر به‌اضافه‌ی روش بیان دریدا»:

L. Ferry and A. Renaut, *La pensée 68*, Paris, 1988, p. 201.

این حکمی درست است که باید ادامه‌ی سنت فلسفی هیدگر در فرانسه را در آثار دریدا جست (در برابر سنتی که تنها فلسفه‌ی هیدگر را معرفی می‌کند، دریدا اندیشه‌ی هیدگر را دنبال می‌کند) اما کوته‌نگری است که عقاید دریدا را روش بیان خاصی از اندیشه‌ی هیدگر بدانیم.

79. M. Heidegger, *Kant et le problème de la métaphysique*, tran. A. de Waelhens, and W. Biemel, Paris, 1981, pp. 271-272.

M. Heidegger, *Kant and the problem of Methaphysics*, tran. J.S. Churchill, Indiana u.p., 1962, p. 222.

۸۰. نگاه کنید به پیشگفتار برگردان انگلیسی:

J. Derrida, *Of Grammatology*, p. 49.

81. P. de Man, *Allegories of Reading*, Yale. u.p., 1979, p.x.

واژه‌ای که پاسکال به کار برده Démolition است. برای بحث دقیق‌تر در این مورد نگاه کنید به:

P. de Man, *Blindness and Insight*, London, 1983, p. 140.

82. J. Derrida, *De l'ésprit, Hidegger et la question*, Paris, 1987, p. 35.

83. J. Derrida, *Psyché*, Paris, 1987, p. 388.

۸۴. هیدگر جز واژه‌ی Destruktion برای روشن کردن مفهوم ویرانگری از واژه‌ی دیگری هم سود جسته است: Zertrümmerung.

85. J. Derrida, *Marges de la philosophie*, pp. 24-28.

86. M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, tran. W. Brokmeier, Paris, 1968, pp. 11-68.

این کتاب ترجمه‌ی *Holzwege* هیدگر است به معنای کوره‌راه‌های جنگلی، یا بیراهه‌ها، تمثیلی از فلسفه، که در آن ما خویشتن را در دل جنگلی انبوه گم می‌کنیم. مترجم فرانسوی عنوان کتاب را از شعری که راینرماریا ریلکه به فرانسوی سروده است وام گرفته است.

87. J. Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, 1978, p. 409.

88. D. Olkowski-Laetz, "A postmodern Language in Art", H. Silverman ed, *Postmodernism, Philosophy and the Arts*, London, 1990.

89. J. Derrida, *La vérité en peinture*, p. 358.

90. J. Kristeva, *Desire in Language*, ed. L.S. Roudiez, Columbia u.p., 1980, pp. 247-248.

۹۱. نگاه کنید به مقاله‌ی:

I.E. Harvey, "Derrida, Kant, and the Performance of Parergonality" H.Y. Silverman ed, *Derrida and Deconstruction*, London, 1989, pp. 59-76.

92. M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 25.

93. W. Steiner, *The Colors of Rhetoric*, Chicago u.p., 1982.

94. M. Foucault, *This is not a pipe*, tran. J. Harkness, California u.p., 1982.

95. J. Derrida, *Positions*, p. 13.

در دستور آوایی یولیس دریدا، هوسرل و جویس را دو نمونه و سرمشق اندیشه دانست که راه فهم نسبت زبان و تاریخ را گشوده‌اند:

J. Derrida, *Ulysse gramophone*, p. 27.

96. *Entretiens avec "Le monde", philosophies, p. 79.*

97. J. Derrida, "Introduction", E. Husserl, *L'origine de la géométrie*, Paris, 1962, p. 171.

98. J. Derrida, *La voix et la phénoméne*, Paris, 1983, p. 94. n.

۹۹. نشانه در برابر واژه‌ی آلمانی zeichen، بیان در برابر واژه‌ی آلمانی Ausdruck (به فرانسوی Expression) و علامت در برابر واژه‌ی آلمانی Anzeichen (به فرانسوی Indication).

100. E. Husserl, *Recherches logiques*, trans. H. Elie, A.R. Kelkel, R. Scherer, Paris, 1969, vol. 2, première partie, pp. 25-69.

101. *Ibid.*, p. 42.

102. J. Derrida, *De la grammatologie*, p. 91.

103. L. Carroll, *Complete Works*, London, 1983, p. 69.

104. J. Derrida, *La voix et la phénomene*, pp. 78-97.

105. M. Blanchot, *L'espace litteraire*, Paris, 1985, p. 167.

106. J. Derrida, *Positions*, p. 29.

107. *Ibid.*, p. 30.

و نقل است از:

R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963, p. 162.

108. J. Derrida, *Positions*, p. 33.

109. J. Derrida, *Marges de la philosophie*, p. 21.

۱۱۰. نگاه کنید به فصل ششم کتاب فروید تاویل رویاها و نیز به مقاله‌ی پل ریکور «مسأله‌ی موضوع» (۱۹۶۹):

P. Ricoeur, *Les conflit des interpretations*, Paris, 1969, pp. 233-265.

فصل چهارده

فراسوی معنا: باتای، بلانشو، بلوم، هارتمن، دمان

نه کمال در میان است و نه اطمینان، وگرنه گفتاری درمیان نبود. در آن کس که خود را بیان می‌کند چیزی اساسی کم است. نفی همزاد زبان است... آرمان ادبیات این است: هیچ نگوییم، حرف بزنیم تا چیزی نگفته باشیم.

موریس بلانشو

۱

ژرژ باتای بی‌آنکه بخواهد، بر سرنوشت و مباحث شالوده‌شکنی تاثیر گذاشته است. چرا نوشتم «بی‌آنکه بخواهد»؟ چون باتای نمی‌خواست بر هیچ چیز تاثیر بگذارد؛ او می‌گفت: «پشت به جهان کرده‌ام». اما تاثیری کلی، قطعی، ژرف و تعیین کننده بر اندیشه‌ی مدرن، و بر نقد نو گذاشت. از رولان بارت تا دریدا، از نویسندگان «رمان نو» تا فوکو، هرکس روزی ناچار شده است که با او، جایی، توقف کند. نگاهی به فهرست مقاله‌ها و نمایه‌ی نکته‌های اصلی کتاب **ادبیات و شرّ** مشهورترین مجموعه‌ی مقاله‌های باتای، دنیای مشترک او با دیگران را نشان می‌دهد: ساد، میشله و پروست (با رولان بارت)، کافکا (با ژیل دلوز)، بودلر (با رومن یاکوبسن)، و ژان ژنه (با ژاک دریدا). باتای با دریدا در یکی از مهمترین جنبه‌های کار فکریش همآوا بود: معنا وجود ندارد. اهمیت باتای در اندیشه‌ی نقادانه‌ی این سده نقش تاریخی اوست، نقشی که برخلاف میل خود به عهده گرفت. او رابط میان جنبش سوررآلیستی بود با آیین‌های نقد مدرن. خودش می‌گفت: «اینهمه توجه به آثار من همواره از این نقطه آغاز شده است که نتوانسته‌اند، پیشاپیش، مرا دریکی از انواع نظام ادبی که می‌شناختند، جای دهند.» بارت می‌گفت که باتای در دسته‌بندی نمی‌گنجد. رمان‌نویس بود (**آبی آسمان**)، و شاعر (**پیروان ملک مقرب**) و رساله‌نویس، و فیلسوف به معنایی که استادش نیچه می‌گفت. در یک اثر، یک صفحه و حتی یک جمله هر چهار تن بود: قصه‌گوی شاعر- فیلسوفی که ناقد است. دریدا می‌گوید: «باتای همواره ترکیبی از عناصر بود.» تصویر و حکایت را بهم می‌آورد، و گاه اعتراف و پرخاش را. مفهوم سرپیچی در اندیشه‌ی باتای مفهومی مرکزی است: «سرپیچی مفهوم مخالف ممنوعیت نیست. از آن می‌گذرد، و اصلاً کاملش می‌کند».[1]

باتای بیست و شش ساله بود که در ۱۹۲۳ نیچه را کشف کرد. بعدها نوشت: «راهی نیست، باید با نیچه تا انتهای حضور آدمی پیش رفت». رولان بارت گفته است: «برای نیچه و باتای یک درونمایه وجود دارد: حسرت. شکل خاصی از زمان حاضر، تنزل یافته است و شکل خاصی از گذشته پرشور می‌نماید. این اکنون و آن گذشته هیچ‌یک به‌راستی تاریخی نیستند. هردو به حرکت مبهم و صور زوال استوارند».[۲] اما حسرت درآثارباتای به‌گونه‌ای خاص جلوه کرد؛ مفهوم حضور آدمی که به مرگ پیوند می‌خورد موضوع اصلی کارهای باتای شد. مفهومی که یاری بسیار کرد. باتای همواره در گونه‌ای ناممکن شدن بیان «دست و پا می‌زد». خود او گفته است: «نیچه این احساس را در من ایجاد کرد که دیگر چیزی برای گفتن باقی نمانده است»؛[۳] اندیشه‌اش خشن، وحشی و «همواره در حدّ» بود. همان حدّی که سال‌ها بعد ژاک دریدا خود را در آن یافت. باتای بیش از همه ــ و چندبار اعتراف کرده است که حتی بیش از نیچه ــ از هگل آموخته بود. اما آموزه‌ها ــ اگر که بتوان آنها را در یک کلام خلاصه کرد ــ «عدم پذیرش نظام» بودند. شاگرد الکساندر کوژو بود؛ همراه با ریمون کونو **نقدی بر مبانی دیالکتیک هگلی** به سال ۱۹۲۳ نوشت. در **تجربه‌ی درونی** نظام هگلی را رد کرد؛ اما همانطور که دریدا در رساله‌ی «اقتصاد محدود و اقتصاد جامع» می‌نویسد: سرانجام نتوانست از شرّ هگل خلاص شود.[۴] مشکل باتای نظام بود، همچون مشکل ناقدان نو که زبان است. این ناقدان با زبان به جنگ زبان می روند، و انکار چیزی را با خود آن چیز می‌کنند. باتای هم می‌خواست که با نظام، نظام را براندازد. او می‌گفت: «آنچه من هستم عطش است و نه طلب دانش. فیلسوف که نیستم، شاید قدیس باشم. شاید هم فقط دیوانه‌ای».[۵] قدیس؟ اما دستکم به معنایی که همه باور دارند اهل دین نبود. یک‌بار (به شوخی؟) گفته بود که عنوان مجموعه‌ی آثارش را پس از او بگذارند: **مجموعه‌ی غیر الهی**، در برابر عنوان کتاب توماس قدیس **مجموعه‌ی الهی**.[۶] اما بیش از هر اندیشگر معاصر فرانسوی به دین اندیشید. آثارش، از **تجربه‌ی درونی** (۱۹۴۳، تجدید نظر در ۱۹۵٤) تا **درباره‌ی نیچه** (۱۹۴۵) یکسر درباره‌ی خداوندست. با دانش ژرفی که از باورهای دینی و عرفانی آسیای دور داشت کوشید تا «تعادلی» میان عرفان مسیحی و آیین یوگی بیابد. یافت؟ نمی‌دانیم. کارش این بود که «تجربه‌ی درونیش را پوشیده دارد» (دریدا).

سارتر در سال ۱۹۴۳ باتای را «عارف طرازنو» نامید. راستی هم از نسلی بود که مرگ رهایشان نمی‌کرد. چون مالرو، و چون خود سارتر. نوشته بود: «دو ایقان و نه بیش: در جهانیم و می‌میریم».[۷] چه چیز این آدمی را که «زیادی ماتریالیست شده بود» (آندره برتون) از سارتر و مالرو جدا می‌کرد؟ چه چیز باتای را که شعار مشهورش «پذیرش زندگی تا

دم مرگ» بود و «اروتیسم را در متن جستجو می‌کرد» از بارت و فوکو جدا می‌کرد؟[۸] بارها پژواک کلام او در آثار سارتر به گوش رسیده است. می‌گفت: «من به هیچ رو از آدم همگانی جدا نیستم، تمامیت او را در خود دارم».[۹] و سارتر در واپسین جمله‌ی واژگان گفته است: «تمامی یک انسان از تمامی انسان‌ها ساخته شده، و هرکس به اندازه‌ی همه‌ی آدم‌ها می‌ارزد، به اندازه‌ی هرکس دیگر».[۱۰]

باتای از زبان همان را می‌طلبید که دریدا می‌خواست. از سوررآلیست‌ها جدا شد، چون اطمینان آنها را به روانکاوی نداشت، و مهمتر چون کار آنها را با زبان نمی‌پسندید. آنها «می‌خواستند زبان را حذف کنند.»، و به گفته‌ی خود برتون «در پی تاویل تصاویر به یاری تصاویر و نه به یاری زبان» بودند. باتای، اما، واژگان را مهم می‌دانست. می‌گفت «زبان یگانه اقبال ما در جهان است.» یگانه ابزار تا نایافته‌ها را بیابیم، و اگر گاه (یا همیشه؟) پندارآفرین است، باید بدانیم که «ما هم دست‌آخر به پندار نیازمندیم». باتای در پی زبانی بود که استوار به تصاویر نباشد، بل «متکی به واژگان و فقط واژگان» باشد؛ زبانی «رها از حاکمیت نشانه‌ها». این همه، باتای را به روشی رساند که بلانشو «نگارش چندگانه» اش می‌نامید. گونه‌ای نگارش که وحدتش، وحدت تصاویر برآمده از «تداوم پارگراف‌ها» نباشد.[۱۱] اساس واژه است یا چیزی که باتای آن را «قلمرو واژه یا مرگ» خوانده است. و این گونه‌ای بازی با واژگان است: در زبان فرانسوی میان واژه‌ها mots و مرگ morts تنها یک حرف تفاوت هست: r اضـــافه است. درزبان، واژه با مرگ پیوند دارد، واژه (چنانکه مالارمه، ژابس، بلانشو و دریدا نشان داده‌اند) در حکم نفی و انکار چیزهاست. بریس پارن گفته است که «زبان امکانپذیر نیست مگر با محو شدن آنچه می‌خواهد نشان دهد. گفتار به معنای گذراندن جهان از هستی به گستره‌ی واژگان است، زبان انقراض شیوه‌ی هستی است».[۱۲] زبان، نابودن چیزهاست. در حکم انکار است. بلانشو می‌گفت: «واژگان به من هستی می‌دهند، اما گونه‌ای خاص و فردی از هستی، یعنی در حکم غیاب هستی هستند، یگانه حقیقتِ نبودن آنها».[۱۳] به گمان باتای نیز زبان، در حال آفریدن، ویران می‌کند. او در کشیش س. نوشت: «فکر می‌کنم راز ادبیات این است که هر واژه در آن کار زمان را می‌کند. مرگ را پیش می‌کشد».[۱۴] دلیل دلبستگی باتای به آثار ساد را باید در همین نکته یافت. برای ساد نیز نگارش، آفرینش واژگان رها شده از تصویر بود. در مادرم شیوه‌ی نگارش همان لحـــن عینی، سرد و بی‌تفاوت پایان سده‌ی هجدهم را دارد. همواره «اوّل شخص مفرد» حضور دارد: «دست‌آخر آنچه ناشناخته می‌ماند، آنچه در همان حال شناخته می‌شود، خود من هستم».[۱۵] باتای همواره تکرار می‌کرد «نوشته‌ها، هر نوشته‌ای، به هر شکل زندگینامه‌های خود نوشته‌اند».

باتای می‌گفت: «پس، واژگان چیزی بیش از خود را بیان نمی‌کنند».[۱۶] حکمی که ادموند ژابس (شاعر مورد علاقه‌ی دریدا) چنین بیانش کرده است: «در کتاب نوشتار در حکم غیاب است و صفحه‌ی سفید کاغذ در حکم حضور».[۱۷] این ناتوانی زبان، این استقلال دنیای واژگان از دنیای «واقعی» به گمان باتای «حدّ واقعی ادبیات» را نشان می‌دهد، و مارکی دوساد در این حدّ جای داشت. باتای در پیشگفتار به ژوستن، و در مقاله‌ای در ادبیات و شرّ از ناتوانی ساد در گفتن چیزها یاد کرده است. این ناتوانی محصول مرزهایی نبود که اخلاق اجتماعی پیش روی سخن ادبی قرار داده است (ساد کسی بود که این مرزها را اصلاً ندید)، بل نتیجه‌ی مرزهای گفتن در زبان بود: «اگر آگاهی به بیان آید [به حدّ سخن برسد] دیگر تفاوتی با زبان نخواهد داشت. آنچه از آگاهی گریزان است به سخن منطقی درنمی‌آید»؛[۱۸] و: «زبان ما را به حدّ می رساند، آن کس که سخن می‌گوید، به ناتوانی خود معترف است».[۱۹] نسبت زبان با اعتراف، دستمایه‌ای که بعدها در آثار میشل فوکو اهمیت یافت، اینجا به «اعتراف به ناتوانی گفتاری» تقلیل یافته است. اما نکته‌ی مهم در کار باتای این است که از زندگی در غیاب، و از نبودن، چونان تداوم یاد می‌کند: «اما زبان تنها غیاب نیست، زندگیِ استوار به این غیاب نیز هست.» بی‌شک زبان از چیزها جداست، سایه‌ی آنهاست، استوار به تناقضی درونی است؛[۲۰] اما در خود جهانی است کامل و چرا باور کنیم که کمال رهایی از تناقض‌های درونی است؟ زبان کامل است و از این رو ادبیات کامل است. باتای گفته است: «ادبیات یا همه چیز است و یا هیچ چیز».[۲۱] دشوار نیست که دریابیم همه چیز است، و سرشار از تناقض‌های درونی است. زبان وادبیات به قصر کافکا می‌مانند، وجودشان دست‌نیافتنی بودنشان است.[۲۲] فوکو می‌گفت: «چشم باتای در پی تفسیر کلامی نیست»، باتای «جور دیگری» می‌دید.[۲۳] یکی از نخستین کارهای مهم او تاریخ چشم بود، که به سال ۱۹۲۸ آن را در اثبات استقلال نگاه نوشته بود. توجه به هر چیز در حالت مستقل آن، این راز کار باتای بود. هیدگر درباره‌اش گفته بود: «امروز بهترین مغزی است که به فرانسوی فکر می‌کند».[۲۴]

۲

«چند صفحه بیش نخواند، چون کسی آنجا، آرام، از او چیزی پرسید: «چه کسی حرف می زند؟» باز: «آخر چه کسی حرف می زند؟» به گمانش این اشتباهی آمد که نمی شد دنبالش را گرفت». این جملات مبهم از انتظار فراموشی نوشته‌ی موریس بلانشو، پرسش اصلی دریدا را پیش‌بینی می‌کنند: «در متن چه کسی حرف می زند؟» پرسش‌های بعدی به دنبال می‌آیند. بلانشو در زبان، مکانِ تمامی راز و رمز را می‌بیند: سوگنامه‌ی آدمی در زبان

اجرا می‌شود: معنا را گم کرده‌ایم. پرسش اصلی بلانشو پاسخی نمی‌یابد. روایت چندان همگانی، و در زندگی هرروزه تکراری است که شاید پرسش «داستان چیست؟» را بی‌معنا جلوه دهد. داستان استوار است به «روایت تجربه‌ی زندگی هرروزه». بلانشو می‌گفت منش داستان آنجا آشکار می‌شود که بخواهیم رخدادی استثنایی را، که به هررو برای ما رخ داده است، روایت کنیم.[۲۵] آنگاه متوجه خواهیم شد که داستان نسبت آن رخداد با حادثه‌های پیش‌پاافتاده نیست، و بعد چیزی دیگر را کشف می‌کنیم: داستان، آن رخداد استثنایی است. و بعد چیزی مهمتر را کشف می‌کنیم: آن رخداد اصلاً استثنایی نبود. روایت آن رخداد، جایگاه راستین تحقق آن است، چیزی است که آن را از هر رخداد دیگری جدا می‌کند. سویه‌ی استثنایی هر چیز در بازگویی آن، در روایتش، نهفته است: «این است قانون پنهان داستان؛ هر داستان حرکت به سوی نقطه‌ای است... از این نقطه است که داستان تمامی جاذبه‌های خود را بدست می‌آورد».[۲۶] و این نقطه همه چیز را دگرگون می‌کند. حالا پرسش اصلی دیگر این نیست که «داستان چیست؟» بل نکته‌ی مرکزی این است: «داستان چطور هست؟»

بلانشو در مقاله‌ی «کافکا و ادبیات»[۲۷] نوشته است که دیدگاهی ساده‌گرا، ادبیات (و زبان) را همچون «تصویر واقعیت» معرفی می‌کند. اما این دیدگاه نادرست است؛ و به بیان و مورد بیان شده، یعنی به واقعیت زبانی و واقعیت بیرون متن خیانت می‌کند. واژگان در حکم برچسب‌هایی نیستند که مستقل از چیزها تنها به کار چسباندن روی آنها بیایند. هنگامی که چیزی می‌خوانیم، اهمیت خواندن هر تجربه‌ی دیگری را حذف می‌کند. من تنها نوشته‌ای را می‌خوانم، تحقق یا امکان وجود نوشتار در حکم گسست مناسبت آن با موضوع است. اما این موضوع نمی‌میرد، وگرنه نوشتاری وجود نمی‌داشت. نوشته پیوند به موضوع و گسست از آن است و ادبیات آنجا ممکن می‌شود که کسی این کار ناممکن را آغاز کند. به نظر بلانشو یا آنچه می‌نویسیم حاضر است که در اینصورت چه جایی برای نوشتن باقی می‌ماند؟ یا موضوع غایب است که در اینصورت از چه چیز باید بنویسیم؟ پس برای نوشتن باید هدفی فراتر، تعیین کنیم. از آغاز می‌پرسیم: «اصلاً چرا می‌نویسیم؟» و این پرسش راه دریدا و شالوده‌شکنی را تعیین کرده است. شاید می‌نویسیم تا یادآوری کنیم که نه‌تنها موضوع، بل معنا و حقیقت نیز غایبند. بلانشو می‌گفت که نگارش همواره همراه با فاصله، غیبت و مرگ است. مرگ در دل هر نوشته‌ای پنهان است.[۲۸] مرگ درونمایه‌ی اصلی یکی از مهمترین مقاله‌های بلانشوست: «اثر ادبی و فضای مرگ»[۲۹]، به‌ویژه در بخش سوم این مقاله «ریلکه و انتظار مرگ»، منطق نهایی و درونی اثر ادبی، مرگ است: «تحقق ادبی، یافتن مرگی است ویژه‌ی من».[۳۰] در حکایتی که بورخس نوشته است، نویسنده‌ای محکوم

به مرگ می شود، از خداوند یک سال مهلت می‌خواهد تا کتابش را به آخر رساند: «به خاطر او خداوند معجزه‌ای طرح افکنده بود. گلوله آلمانی او را در ساعت محتوم می‌کشت، اما در ذهن او میان فرمان آتش و اجرای آن یک سال فاصله می افتاد».[۳۱] نوشتن کار آن یک سال است. وقتی نیستیم و هستیم. مردن باور به مرگ است، وگرنه مرگ حاضر نخواهد شد. شهرزاد به مرگ باور نداشت، آن را غایب کرد، یا به بیانی دیگر در سایه‌اش قصه ها گفت، اما قبولش نداشت. دریدا، در پی بلانشو می‌گوید: «هر شکل نوشتار در گوهر خود وصیتنامه‌ای است».[۳۲]

جمله های بلانشو، همچون جمله های دریدا در نگاه نخست آسان به نظر می‌آیند، اما با کمی دقت ابهام گیج کننده، کشش بی‌پایان، و گریز از نتیجه‌ی قطعی در آنها آشکار می شود. پل دمان نوشته است: «خواندن نوشته های بلانشو از هر تجربه‌ی خواندن دیگری متمایز است... هنگامی که نوشته های او را درباره‌ی شاعر یا نویسنده‌ای می‌خوانیم، هرچه را که تاکنون درباره‌ی آن نویسنده یا شاعر می‌دانستیم از یاد می‌بریم...»[۳۳] تمامی تلاش ها برای تاویل آثار بلانشو راهی جز این نیافته‌اند که از روش و زبان خود او استفاده کنند. شماره‌ی ویژه‌ی نشریه‌ی *Critique* که به آثار بلانشو اختصاص یافته است، نشان می‌دهد که حتی ناقدان برجسته‌ای که سبک و روش بیان ویژه‌ی خود را دارند، راهی جز پیروی از بیان بلانشو نیافته‌اند. فوکو، دمان و پوله از جمله این نویسندگان بودند. فوکو از آثار بلانشو همچون «غیاب مغلوب‌ناشدنی» یاد کرد و به سیاق او ناسازه‌ها آورد و از اندیشه‌ی او که همچون «فضایی تهی که مکان است»، «قانونی که برای جهان قانون نیست»، «حضوری راستین که به گونه‌ای مطلق غایب است»، «برّاق اما نادیدنی است» یاد کرد.[۳۴] امانوئل لویناس نوشت که در اندیشه‌ی بلانشو، همه چیز همچون احتمال، به مثابه «شایدها» جلوه می‌کند.[۳۵] تودورف در **نقد نقادی** نوشته است که در تمامی آثار بلانشو این جمله‌ی مالارمه پنهان است: «گفتار دو موقعیت دارد، جایی خام و فوری است، جایی دیگر اساس همه چیز است».[۳۶] بلانشو خود نوشته است:

> گفتار از سویی سودمند و ابزاری است. زبانِ کنش و کار، منطق و دانش است، زبانی که به گونه‌ای فوری روشنگر است و چونان هر چیز سودمند در کاربرد و استفاده ناپدید می شود. گفتار از سوی دیگر شعر و ادبیات است. اینجا دیگر زبان ابزاری موقتی نیست، چیزی کارآ، اما فرعی نیست، بل کمال خود را در تجربه‌ای منحصر به خود می یابد.[۳۷]

بلانشو این زبان ادبی را «گفتار بنیادین» خوانده است که در آن، واژگان آوای هیچ کس

نیستند، خود هدف خویش هستند.[۳۸] بلانشو می‌نویسد که در سده‌های اخیر هنر به موضوع، جهان و موارد عینی پرداخته است. در نتیجه توان حملِ مطلق، یعنی توان حاکمیت را از کف داده است. اما حالا، آرام، به گوهر خویش باز نزدیک می‌شود. گوهر و تقدیر هنر، هنر است. این کلام رمانتیک‌ها در آثار بلانشو تکرار شده است که «امروز هنر تنها در پی هنر است».[۳۹] ادبیات تعهدی به چیزی، کسی یا ایده‌ای ندارد. چون چیزی را به نامی می‌خوانیم، آن را از خودش جدا می‌کنیم. گریزی از زبان نداریم و زبان راهی جز نامگذاری، پس جداسازی، ندارد.[۴۰] تقدیر زبان جدایی است. زبان ابزار ارتباط نیست و ادبیات نه راهیابی به گوهر چیزها، بل در حکم جدایی از آنهاست. از این‌رو هدف ادبیات خود ادبیات است. تودورف بحث بلانشو در این‌باره را به یاری استدلال سیاسی قدیمی و آشنا نقد می‌کند: «پس از نازیسم و گولاگ این گفته‌ها...»[۴۱] اما موریس بلانشو، پیشاپیش پاسخ این استدلال را داده است. او گفته است که به سال ۱۷۹۳ یعنی ایام ترور انقلابی، مردی در زندان، صبور و آرام می‌نوشت؛ و نوشته‌هایش را کسی نمی‌خواند و امیدی هم به انتشار آنها نبود. آثار مارکی دوساد در حکم نفی کامل بودند و نه آنهمه اعلامیه‌های رنگارنگ آن سال.[۴۲]

۳

شالوده‌شکنی در فرانسه بیشتر به کار بررسی متون فلسفی آمد. برخلاف میل دریدا، ابزاری روش‌شناسیک شد تا «تاریخ فلسفه» به گونه‌ای دیگر خوانده شود، و خود موضوع بررسی قرار نگرفت، و تکاملی نیافت. البته بررسی و شالوده‌شکنیِ متون فلسفی به نتیجه‌های گاه درخشانی رسید و نمونه‌اش کتابی است که ژان فرانسوا ماته‌ای در پایان دهه‌ی ۱۹۷۰ نگارشش را آغاز و به سال ۱۹۸۳ منتشرش کرد کتابی که در حکم شالوده‌شکنی مکالمه‌ی سوفیست افلاتون است.[۴۳] از سوی دیگر همراهی شالوده‌شکنی با مباحث دلوز و به‌ویژه با عقاید لیوتار در مورد «موقعیت پسامدرن» انگیزه‌ی مباحث مهمی در زمینه‌ی سخن فلسفی شد. در قیاس با این تاثیر فلسفی، اما، کاربرد ادبی شالوده‌شکنی در فرانسه چندان گسترده نبود، و جز آثار خود دریدا، از سایر شالوده‌شکنان نوشته‌ی مهمی در زمینه‌ی بررسی متون ادبی منتشر نشد.[۴۴] برخلاف، در ایالات متحد، تاثیر اندیشه‌های دریدا مسیر معکوس پیمود و دگرگونی ژرفی در نظریه‌ی ادبی بر پا کرد. پژوهش‌های ادبی، به ویژه در دانشگاه ییل (که دریدا در آن تدریس می‌کند) گسترش یافت و شماری از ناقدان سرشناس، به شالوده‌شکنی روی آوردند.[۴۵]

از دیدگاه تاریخی حادثه‌ای مهم در تاریخ ساختارگرایی و پساساختارگرایی در ایالات

متحد، کنفرانسی بود که در دانشگاه جان هاپکینز (بالتیمور) به سال ۱۹۶۶ برقرار شد و در آن آمریکاییان از نزدیک با عقاید و روش‌شناسی تازه‌ای که اروپاییان مطرح می‌کردند، آشنا شدند.[۴۶] در این کنفرانس رولان بارت، ژاک لاکان، تزوتان تودورف، ژاک دریدا و لوسین گلدمن شرکت داشتند. رساله‌ی دریدا «ساختار، نشانه و بازی در سخن علوم انسانی» ساده‌ترین شیوه‌ی بیان مبانی نقد پساساختارگرایی است، که در سال‌های بعد به بنیان شالوده‌شکنی منجر شد.[۴۷] رساله نقدی بود به ساختارگرایی و به‌ویژه عقاید کلود لوی استروس. دریدا شرح داد که ساختارگرایی کلاسیک استوار به زبانشناسی سوسور، امید به دستیابی به توضیحی «علمی» از فرهنگ داشت و این کار را از راه بررسی نظامی ممکن می‌دید که در هر «محصول فکری» بی‌نهایت شکل دارد. به نظر دریدا، چنین بینشی به یک «مرکز» یا مدلولی متعالی متکی است، مرکزی که فرض می‌شود خارج از نظامِ مورد بررسی، قرار دارد و انسجام و قانونمندیش را ضمانت می‌کند. اما چنین سامانی در دنیای واقعی وجود ندارد. و باور به آن «افسانه‌ای علمی» است. افسانه‌ای که به عنوان مثال در آثار لوی‌استروس به‌تدریج شکل گرفته است. یکی از اشکال ظهور این افسانه، باور ساختارگرایان به پیدایش علمی کامل است که اشکال گوناگون پدیدارهای فرهنگی را می‌شناساند. اما خود لوی‌استروس هم متوجه بود که چنین علمی امکان وجود ندارد، چرا که داده‌های جدید همواره الگوهای نظامدار را دگرگون می‌کنند؛ و سخن زمینه‌ای است که در آن نه معانی محدود بل بازی نامحدود پدیدارها جای می‌گیرد. دریدا خود از «دنیای نشانه‌ها، رها از خطا، رها از سرچشمه، که در پیش تاویل ما گشوده شود» یاد می‌کند؛ و شالوده‌شکنی این دنیاست. در همین رساله دریدا می‌گوید: «زبان در خود ضرورت نقد از خویش را همراه دارد».[۴۸] هر متن وانمود می‌کند که در خود معنایی متعیّن دارد، اما خواننده با «بازی آزاد معناشناسیک» آن معنای متعیّن را کنار می‌گذارد. دریدا بعدها بنیان این نقد به ساختارگرایی را شکل داد و کامل کرد، اما خطوط اصلی رساله تاثیری تعیین‌کننده بر بسیاری از ناقدان آمریکایی گذاشت. شماری از آنان در دهه‌ی ۱۹۷۰ بنیان نقد ادبی شالوده‌شکنی را مستحکم کردند. آغازگاه کار آنان این جمله‌ی مونتنی بود که بر پیشانی رساله‌ی دریدا می‌درخشید: «ما بیشتر نیاز داریم که تاویل‌ها را تاویل کنیم و نه چیزها را.» چهار چهره‌ی برجسته‌ی نقد ادبی یعنی هارولد بلوم، جفری هارتمن، پل دمان و ج. هیلیس میلر آشکارا روش خود را شالوده‌شکنی نام داده‌اند. یورگن هابرماس معتقد است که گذر شالوده‌شکنی از مباحث فلسفی به نظریه‌ی بیان و نظریه‌ی ادبی «به دلیل ماهیت خود ارجاعی این روش» گریزناپذیر است؛ و در ایالات متحد این گریز ناقدان ادبی از «شیوه‌های علمی بررسی ادبی» به شالوده‌شکنی، در واقع نمایشگر سودای آنان به رهایی از

بند بینش فلسفی مسلط، یعنی فلسفه‌ی تحلیلی است. تا ایام پیدایش و گسترش جدی شالوده‌شکنی گونه‌ای تمایز قطعی میان سخن ادبی و نقد ادبی وجود داشت. آرمان نقد به سخن علمی نزدیک بود و ناقدان همواره از استقلال متن ادبی یاد می‌کردند، اما شالوده‌شکنی تمایز میان سخن ادبی و نقد ادبی را از میان برداشت.[۴۹] نقد دیگر همچون «رویکرد یا واقعیتی درجه دوم» تلقی نشد. یعنی این باور انکار شد که نقد ادبی زایده یا پیوست متن ادبی است و کارش «توصیف» نکات دشوار و پیچیده‌ی آن است. اکنون زبانی از پیش موجود که متن ادبی حدود آن را برای ناقد تعیین کند، کنار گذاشته می شد و این حکم کهنه‌ی ماتیو آرنولد بی ارزش دانسته شد که ناقد «چیزی بیش از خدمتگزار» نیست و نقد تنها «کارکرد خدمتکاری» دارد. به بیان دیگر «نقد خدمت به ادبیات را رها کرد و با لذتی بی‌پایان آزادی ارائه‌ی تاویل را تجربه کرد».[۵۰] اکنون متن نقد، خود کاری آفریننده دانسته می شود که حدود آن را نه من بل «مناسبت میان متون» تعیین می‌کند. به گفته‌ی دریدا «متن در تاریخ راستین خود جای گرفته است».

هارولد بلوم (متولد ۱۹۳۰) که سال‌هاست که در دانشگاه ییل ادبیات تطبیقی تدریس می‌کند، از «نقد جدید» آغاز کرده بود، مدتی در گفتگو با (و تا حدودی زیر نفوذ) نقد اسطوره‌ای، آثار نوشت و بعد راهی مستقل در بررسی شعر یافت، کتاب‌هایی درباره‌ی شلی، بلیک و ییتس نوشت. اثر اصلی او مجموعه‌ای چهار جلدی است که هریک در حدّ خود کاری مستقل محسوب می‌شوند: **دلهره‌ی تاثیرپذیری** (۱۹۷۳) **راهنمای بدخوانی** (۱۹۷۵) **کابالا و نقادی** (۱۹۷۵) و **شاعری و افسردگی** (۱۹۷۶)، سپس کتابی درباره‌ی والاس استیونس نوشت و حالا هم درباره‌ی فروید پژوهش می‌کند. هارولد بلوم مردی شوخ‌طبع است و در پاسخ به این پرسش که چگونه توانسته است اینهمه کتاب بنویسد، گفته است: «به دلیل کم‌خوابی و... دشمنان زیاد».[۵۱] او بارها خود را عضو «مافیای هرمنوتیک» خوانده است. بلوم رمانی هم به نام **پرواز به قلمرو اهریمن، خیالپروری گنوستیک** نوشته است. بلوم بارها گفته است که اگر زنده بماند و بازهم بنویسد، **دلهره‌ی تاثیرپذیری** را کار مرکزی و اصلی خود خواهد دانست.[۵۲] این کتاب با عنوان دوم «نظریه‌ای ادبی» مهمترین اثری است که در زمینه‌ی نقد ادبی پس از جنگ جهانی دوم، در ایالات متحد منتشر شده است.[۵۳] کتابی است درباره‌ی مدرنیسم و شاعری، نظریه‌ی ادبی، ضرورت شکل‌شکنی در نظریه‌ی ادبی و حتی بیش از این همه «نظریه‌ای است درباره‌ی فرهنگ.» بلوم در **دلهره‌ی تاثیرپذیری** از شیوه‌ی رویارویی تاویل کننده با متن ادبی آغاز کرد، و نشان داد که معنای متن، یکی از کارکردهای حاشیه‌ای خواندن است و نه نوشتن. شعری که

می‌خوانیم در ذهن ما خلاصه نمی‌شود، بل به چیزی تازه، به **شعری جدید** تبدیل می‌شود.[۵۴] ذهن خواننده یا شنونده‌ی شعر، آفریننده است و معنایی تازه می‌سازد. شعر و متن ادبی به «تصاویر، عقاید، چیزهای موجود و پدیدارها» خلاصه نمی‌شود، بل تاویل هر متن وابسته است به متونی دیگر. بلوم نوشته است: «معنای شعر تنها می‌تواند شعری دیگر باشد».[۵۵] از این رو هر شعر به ظاهر مستقل در نهایت به شعر یا اشعاری دیگر وابسته می‌شود، چرا که «در بنیان خود، خیالپردازی، بدون تاثیر پذیری و قیاس ناممکن است».[۵۶] حتی آن هنرمندان و اندیشمندان که در پندار خود، از تاثیر دیگران آزاد بودند (بلوم از گوته، نیچه، توماس مان، بلیک، روسو و هوگو، همچون چند مثال نام می‌برد) در آثارشان «دلهره‌ای ژرف از تاثیر پذیری را نشان می‌دادند» و می‌کوشیدند تا هرگونه تاثیری را که از آثار ادبی دیگر گرفته‌اند، پنهان کنند. در همین کوشش و با همان دلهره، آثارشان متاثر از آثار دیگران می‌شد: «هریک از پیشینیان به ظاهر از یاد رفته، ناگاه به هیولایی در خیال تبدیل می‌شوند».[۵۷] دلهره‌ی تاثیر پذیری، دلهره‌ی اصلی اندیشه‌ی مدرن است: «هر شعر محصول تنش خاصی است. پیشینیان می‌گویند چون من باش، اما خود من نباش».[۵۸]

بلوم می‌نویسد:

> اشعار از واژگان ساخته شده‌اند و نه از چیزها. واژگان به واژگانی دیگر بازمی‌گردند و آنها نیز به سهم خود به واژگانی دیگر برمی‌گردند، و این روال ادامه می‌یابد، تا به زبان ادبی برسیم. پس می‌توان گفت که هر شعر یک «بیناشعر» است و هرگونه خواندن یک بینا خواندن.[۵۹]

وابستگی زبان شاعر به زبان شاعران، معنای شعر به معانی شعرها، و خواندن شعر به خواندن شعرها نشان می‌دهد که کنش‌های زبانی پیشین، شاعر امروز را می‌سازد، و موقعیت شاعر در دیالکتیک «وابستگی به/ گریز از» زبان شاعرانه‌ی پیشین تعیین می‌شود. بلوم جای دیگری گفته است:

> مگر می‌شود نوشت، آموزش داد، اندیشید و حتی خواند و معانی سنتی را ندانست؟ نمی‌توان بدون تقلید نوشت، آموزش داد، اندیشید و حتی خواند. تقلید از کار کسی دیگر، از نوشتن، آموزش دادن، اندیشیدن و خواندن کسی دیگر. رابطه‌ی من با کار دیگری سنت است.[۶۰]

موقعیت شاعر او را به تکاپو و به میدان جنگ می‌کشاند. بلوم جایی دیگر می‌گوید:

متنی شاعرانه، به معنای گرد هم آمدن شماری از نشانه‌ها در یک ورق کاغذ نیست، بل مبارزه‌ی روانی جانانه‌ای است که در آن نیروهایی متکی به خویش، برای یگانه شکل پیروزی، یعنی پیروزی قطعی بر فراموشی تلاش می‌کنند.[۶۱]

درست به همین معنا، بلوم تاکید داشت که شعر آن چیزی است که فراتر از «متن خود» می رود. اگر زبان را حافظه بدانیم در این نبرد میان شاعر و حافظه هوادار کدام‌یک هستید؟

بلوم معتقد است شعری که گسسته از رابطه‌اش با گذشته و در عین حال همچون تلاشی برای فرا رفتن از گذشته خوانده شود «بد خوانده شده است». به نظر بلوم «تاریخ شعر پس از شکسپیر، تاریخ اشعاری است که بد خوانده شده‌اند.» و موضوع پنهان این شعرها، دلهره‌ی تاثیر پذیری، دلهره‌ی تاثیر گرفتن از سنت‌هاست. هرچند اهمیت این نکته معمولاً درست دانسته نشده است.[۶۲] شالوده‌شکنی در حکم یافتن تبار واقعی شعر است؛ نه به معنای یافتن شباهت‌های ظاهری، بل به معنای کشف «رابطه‌ی پنهان شده» از راه ترس، دلهره و نگرانی شاعر: «در کتاب **دلهره‌ی تاثیر پذیری** خواستم این نکته را نشان بدهم که شعر درست آن چیزی است که بر صفحه‌ی کاغذی که می‌خوانید نوشته نشده است».[۶۳]

ریشه‌های اصلی کار بلوم چیست؟ دلهره‌ی خود او از تاثیر پذیری کدامست؟ پاسخ به این پرسش‌ها آسان نیست. به‌ویژه که کار او در مورد «مسأله‌ی بینامتنی» هنوز تمام نشده است. بلوم در کتابی برجسته، ریشه‌های کابالایی اندیشه‌ی نقادانه‌ی جدید را بررسی کرده است. بی‌شک او خود، سخت زیر تاثیر کابالاست؛ و در آن کتاب تاکید کرده است که ریشه‌های اصلی جنبش عرفانی و باطنی کابالا، صرفاً تورات، تلمود و عرفان یهودی نیست، بل دو ریشه‌ی اصلی آن یکی فلسفه‌ی نوافلاتونی است و دیگری باطنی‌گرایی گنوستیک که این هردو در اسکندریه شکل گرفته‌اند. ریشه‌ی دیگر اندیشه‌ی بلوم شکسپیر است. شاعری که هیچ هراسی از «مناسبات بینامتنی» نداشت و آشکارا آثارش را استوار به متون دیگر می‌کرد. بلوم گفته است «شکسپیر کسی بود که نقشه‌ی راهنمای ذهن را ترسیم و روانکاوی فروید را اختراع کرد».[۶۴] به نظر بلوم هر شعر تازه در حکم مبارزه‌ی نوجوانی است با اقتدار و سلطه‌ی پدر، که همان تاثیر شاعران پیشین باشد، یا نفوذ قاطع و مبارزطلب زبان ادبی. نوجوان، در اشتیاق گسست از سنت و «عدم تداوم» می سوزد. می‌خواهد، و گاه می‌کوشد تا با گریز از خانه‌ی پدری روی پای خود بایستد. اما حتی اگر تا حدودی از تبار خویش آگاه باشد، باز وابسته به پدر است. هیچ رابطه‌ی عینی را هم آشکار نکرده باشد، رابطه‌ی خونی که دارد. انگار حق با داستایفسکی بود که نفرین پدری را مُهر خانوادگی می شناخت. اما راستی که گریز از سنت و تبار منش نوجوانی است. کیرکه گارد گفته است: «آن کس که

می‌خواهد کاری کارستان کند، نخست باید پدری برای خود بیآفریند». بلوم با تکرار این حکم کیرکه گارد دلهره‌ی تاثیر پذیری را آگاهی به ضرورت این آفرینش تبار می‌داند؛ و از قول نیچه بازگو می‌کند: «هنگامی که پدر خوبی درمیان نیست، باید او را آفرید».[۶۵] و هر متن نشان از آن گریز ناشی از دلهره و این اشتیاق به داشتن تبارنامه دارد. خلاصه «در هر شاعری می‌توان و باید شاعری دیگر یافت».[۶۶]

پرسش اصلی پیش روی هر ناقد جدی شعر این نیست که شعر تاثیر پذیر از کدام شاعر است، پرسش این است که: چگونه شعری خاص در سنت و تاریخ جای گرفته است و در عین حال بیانگر اصالت و نوجویی است. نکته‌ای جذاب است که شالوده‌شکنی که براساس نقد رادیکال از ساختارگرایی شکل گرفته است، اکنون از زبان یکی از مهمترین سخنگویانش در زمینه‌ی نقد ادبی، به احکام و پروبلماتیک هایی باز گشته است که در سرآغاز این سده فرمالیست‌های روسی بیان می‌کردند و پایه‌ی اصلی کار ساختارگرایان در زمینه‌ی سخن نقادانه شد. اکنون پرسش اصلی کشف دیالکتیک وابستگی به/ گریز از سنت‌های ادبی است، پرسشی که شکلوفسکی و یاکوبسن و دیگر فرمالیست‌ها بارها اهمیتش را گوشزد کرده بودند.

بلوم تاکید می‌کند که شاعر پیش از هر چیز از خود می‌پرسد: «چگونه شعری نو بگویم؟ شعری که چون آن را هیچ کس نگفته باشد؟ تمایز را چگونه بیآفرینم؟» بلوم در مقاله‌ی «شکل‌شکنی» این بحث را کاملتر کرد و در پیکر نظریه‌ای در مورد «روش خواندن یا شالوده‌شکنی متن» جای داد.[۶۷] او نوشت: «خود شعر به ما آموزش می‌دهد که برای طرح معنا باید شکل را درهم شکست».[۶۸] و شکستن قالب شعر، در حکم آزادی خواننده است. آزادی در شعر به معنای آزادی در ساختن معناست و ساختن معنا یعنی شکستن قالب. آزادی، یافتن معنایی خاص است. هر مخاطب معنایی می‌آفریند. معنایی ضد مجموعه‌ی معناهای پیشین (که سنت دانسته می‌شود، سنتی ضد زبان). پس آزادی خواننده در حکم جنگ است، جنگ علیه معنا: «خواندن یک شعر به همان اندازه نیازمند خیالپردازی است که سرودنش.» و «متنی وجود ندارد. تنها تاویل‌های از متن وجود دارند».[۶۹] بلوم تاکید کرده است که جنبش کابالا اهمیت این آزادی خواننده را دانسته بود؛ و از این‌رو به زبان همچون گزینش می‌نگریست و نه تحمیل. او از قول گرشوم شولم نویسنده‌ی کتاب‌های مهمی درباره‌ی کابالا، نوشته است: «در این آیین تورات مکتوب، یعنی متن نوشته شده مفهومی رازآمیز است، اما تورات شفاهی یگانه تورات راستین دانسته می‌شود.» شولم این نکته را از قول خاخام اسحق نابینا (که در سده‌ی سیزدهم میلادی زندگی می‌کرد) نقل کرده است. اسحق شاد بود، از اینکه تورات را می‌شنود و نمی‌خواند. این باور به حضور معنا در گفتگو

و شنیدن، با آزادی خواننده در انکار معنا، البته، همخوان نیست. به همین دلیل مباحثی که میان پیشروان کابالا در این مورد شکل گرفت، و تا آثار والتر بنیامین و در گام بعد آثار دریدا ادامه یافت، همچنان فعلیت خود را حفظ کرده است.[۷۰]

جفری هارتمن در ۱۹۲۹ در آلمان متولد شد، اما به ایالات متحد رفت و اکنون در دانشگاه ییل ادبیات تطبیقی درس می‌دهد. آثار او بیشتر بر شعرهای رمانتیک انگلیسی متمرکز شده است. سه مجموعه‌ی مقاله‌ها به نام‌های **فراسوی فرمالیسم** (۱۹۷۰)، **تقدیر خواندن** (۱۹۷۵) و **نقد در برهوت** (۱۹۸۰) منتشر کرده است که بنیان عقاید نظریش را دربردارند. به گمان هارتمن برای توصیف نیروی معنا راه‌های گوناگون وجود دارد. برتری زبان بر معنا، تنها یکی از این راه‌هاست؛ نشانگر ادراک و حس ما از اشکال زبانی و سلطه‌ی دال بر مدلول یا معنا. شالوده‌شکنی منکر آن است که نیروی ادبیات در معنایی پنهانی جای گرفته باشد، و نشان می‌دهد که این باور به شیوه‌ی رویارویی ما با هنر آسیب رسانده است. هارتمن نوشته است: «اما به لطف اعجاز هنر، حضور واژه برابر است با حضور و غیاب معنا. زبان ادبی، زبان را چنان طرح می‌کند که اساساً نمی‌تواند به حدّ معنا تقلیل یابد. از این‌رو، همواره ناهماهنگی میان نماد و اندیشه، میان نشانه‌ی نوشته شده و معنایش را طرح یا پنهان می‌کند».[۷۱] هارتمن می‌پرسد: «آیا سخن ادبی، جز عنوانی است که ما به روشی از بیان داده‌ایم، که در آن حدود دلالت واژگان همچون واژگان (و حتی چونان آواها) جلوه می‌کند و نه همچون دلالت‌های فوری معنایی؟»[۷۲]

به نظر هارتمن مهمترین نکته‌ای که تاریخ ادبی روشن می‌کند این است که معنا و زبان همراه یکدیگر نیستند، و نیروی خاص خود را در همین انزوا می‌یابند:

> همواره میان صدا و معنا، میان استعاره و واژه، میان متن و تفسیر... فاصله‌ای هست و تمایزی. فاصله همچون شکلی از خواندن که نمی‌شود آن را نادیده گرفت. رساله‌های ما [شالوده‌شکنان] به هدف دستیابی به نظریه‌ای درباره‌ی این تمایز نوشته شده‌اند؛ اما از آنجا که در حکم تفاسیری بر متون دیگرند، ناگزیر دستیابی به نظریه‌ای درباره‌ی تاویل را نیز هدف خود قرار داده‌اند... همه‌ی آن مواردی که ما به عنوان معنای متن می‌شناسیم و آنها را یکسر از واژگان متن جدا می‌یابیم، در گستره‌ی «بینامتنی» باقی می‌مانند.[۷۳]

تمایز دال و مدلول ما را به این نتیجه می‌رساند که لزوماً دربند تاویل درست باقی نمانیم. هر متن معانی «بالقوه» دارد. در نقد، درست همچون شعر، «بازی آزاد معناشناسیک» به کار کشف این معانی می‌آید، و به همین دلیل نگارش نقد کاری آفریننده است. هارتمن در

مقاله‌ی «فرویدی که از آنِ تاویل کننده است» نشان داد که تلاش فروید در ایجاد مناسبات معناشنایک جدید میان عناصر رویا او را به‌نتیجـه‌ی نهایی گریز متن از معنا نزدیک می‌کرد. هارتمن در همین مقاله، این روش را در مورد شعری از وردزورث به کار گرفت.[۷۴] هارتمن تاکید می‌کند که هر متن مجموعه‌ای از معانی دگرگونی‌پذیر است. به این اعتبار هر متن استعاره‌ای از معناست و نه بیـش. پس زمانی که تاویل کننده پا را از این حدّ فراتر می‌گذارد و ادعای شناخت معنای اصلی متن را می‌کند شکست او آغاز می‌شود. شالوده‌شکنی مناسبتی است میان اندیشه‌ی فلسفی و سخن ادبی. هارتمن تاکید دارد که بدون مناسبات متقابل، این دو «بی‌فایده» می‌شوند. او یادآور شده است که تا پیش از کولریج، که خود زیر تاثیر رمانتیک های آلمانی بود، داد و ستدی واقعی میان «این دو خواهر همزاد» وجود نداشت. اما شاعران رمانتیک اساس این همبستگی را کشف کردند.[۷۵]

هارتمن شرح داده است که در فهم آشکارگی شاعرانه، مهمترین نکته فاصله است. «من» در شعر هستی متعیّنی نیست که در زمان و مکانی خاص از احساسی ویژه یاد کند. شعر دستکم به این شکل ساده، به زبان، مناسبات میان افراد و چیزها و معناها وابسته نیست. می‌توان در تفسیر شعر، معنایش را به مناسبات ساده‌ای تقلیل داد، اما این کار تقلیل‌گرا و بی‌ارزش است. در چهار شعر ویلیام بلیک با عنوان «طرح های شاعرانه» گوینده بلیک نیست و مخاطب هریک از چهار شعر نیز، برخلاف آنچه به ظاهر می‌نماید، یکی از فصل های چهارگانه نیست. هارتمن یادآور شده است که در این اشعار «من» خود را پیامبری می‌بیند و در خطاب به فصول، به جستجوی گوهر و بنیان هستی برمی‌آید. یعنی در پی آن چیزی است که اکنون گمشده است. اما اساس هماهنگی شاعر با طبیعت است، پس هر فصل چیزی فراتر از فصل و تمامی طبیعت در تمامی فصل هاست.[۷۶] ژولیا کریستوا، به همین نکته اشاره داشت، وقتی می‌نوشت که زبان شاعرانه همواره گذر از موضوع (سوبژه) به غیر موضوع (ابژه) است. در این گذر من از میان می رود و به نشانه تبدیل می شود.[۷۷]

بررسی جفری هارتمن از یک شعر ویلیام وردزورث با عنوان «گامی به پیش به یاری دست تو» نشان می‌دهد که «من» شاعر به سنت و «تاریخ آشکارگی شاعرانه» وابسته است.[۷۸] وردزورث این شعر را با تصویری آغاز کرده است: او با دختر دوازده ساله اش در کشتزارها راه می سپرد، همچون ادیپ نابینا با آنتیگونه. هارتمن «زبان کهن شعر» را در این شعر وردزورث کشف کرده و گفته است که این زبانِ شاعران سده‌ی هفدهم و شاعران دوران رنسانس است. راهنمای شاعر، نوجوانی است یادآور سال های دور زندگی، اشارتی به عمر رفته. بازگشتی که در شعر از راه زبان ممکن شده است.[۷۹] اشاره به آنتیگونه، زمان را عقبتر می‌کشاند: به یونان سوفوکل می رویم. وردزورث دو راستای یونانی و مسیحی را باهم

پیش می‌برد. نکته‌ای پرشور از عرفان مسیحی در شعر هست: آنتیگونه، ادیپ نابینا را، و دورا وردزورث پدر شاعرش را به پیش می‌برند. یونان است که مسیحیت را به جلو می‌راند. به گفته‌ی میلتون: «کودکی به آدمی آن می‌نمایاند/ که سپیده به روز». هارتمن می‌گوید که در شعر وردزورث «حس شفقت و گونه‌ای رقت دل» شاعر را به دختر نوجوانش، و دختر را به پدر نابینایش، پیوند می‌زند.[۸۰] هارتمن دو گونه خواندن را از هم جدا می‌کند: ۱) خواندن مستقیم؛ یعنی که واژگان بی‌ارجاع به متنی دیگر، چونان نوری، مکاشفه و اشراقی خوانده شوند (این شیوه‌ی خواندن متون دینی و عرفانی است). ۲) خواندن علمی؛ یعنی که واژگان استوار به دانسته‌ها از راه «بینامتنی» خوانده شوند.[۸۱] هارتمن گونه‌ی نخست را در خواندن شعر کارآ نمی‌داند و گونه‌ی دوم را می‌پسندد. او می‌کوشد تا شعر وردزورث را به راه دوم بخواند: از صداها در شعر می‌گوید؛ هر آوا یادآور صدایی دیگر است. نسبت خواب و مرگ را در این شعر می‌یابد و آن را با نسبت‌های همانند در «تاریخ آشکارگی شاعرانه» همانند می‌کند. و ارزش مکالمه‌ی درونی روح، یعنی مکالمه‌ی من با خویشتن را می‌شناسد.[۸۲]

بلوم و هارتمن (و میلر) از سنت‌های دیگری جدا از شالوده‌شکنی آغاز کرده بودند و هنگامی که به سوی نقد پساساختارگرا روی آوردند، با خود تجربه‌هایی از آن سنت‌ها را آوردند، که البته کارآیی بسیار داشت. اما پل دمان به گونه‌ای اساسی با شالوده‌شکنی آغاز کرد، و حتی مرگ زودهنگامش هم مانع از آن نشد که نامش را به عنوان مهمترین بیانگر شالوده‌شکنی در ایالات متحد ثبت کنند. او استاد دانشگاه ییل بود و دو کتاب مهم نوشت: **نابینایی و بینش** که چاپ نخست آن به سال ۱۹۷۱ و چاپ دومش با دگرگونی‌هایی به سال ۱۹۸۳ منتشر شدند؛[۸۳] و **تمثیل‌های خواندن** که به سال ۱۹۷۹ درباره‌ی پروست، ریلکه و روسو منتشر شد.[۸۴] دمان می‌خواست کتابی درباره‌ی مناسبت نظریه‌ی بیان با مفاهیم ایدئولوژیک بنویسد که دوره‌ای از تاریخ فرهنگ آلمان از کانت تا مارکس را دربر گیرد؛ اما به سال ۱۹۸۳ درگذشت. دو کتابی که از او بجا مانده‌اند، مقاله‌هایی کمابیش کوتاه هستند که مهمترین متون در راه شکل‌گیری نظریه‌ی ادبی شالوده‌شکن در ایالات متحد محسوب می‌شوند.

دمان بیش از هرکس شیفته و زیر نفوذ نیچه بود. بنیان نظر او در مورد نقش استعاره در زبان، به نظر نیچه بازمی‌گردد. به نظر دمان، زبان ادبی در منش استعاریش با زبان هرروزه مشترک است، چرا که زبان در بنیان خود استعاری است. اما استعاره جانشین نشانه‌ای دیگر می‌شود، و معنای نهایی نمی‌آفریند، و از چیزی به‌درستی خبر نمی‌دهد. هر متن درست آنجا که می‌کوشد نکته‌ای را ثابت کند، یا خواننده را به چیزی معتقد کند، این گوهر

ناراست خود را آشکار می‌کند. متن ادبی، اما، بیش از هر متن دیگری مبهم است. چرا که آگاهانه از دلالت معنایی فاصله می‌گیرد.[۸۵] درک این نکته که ادبیات استوار به ساختارهای مجازی است، منش یکه‌ای به متن ادبی می‌دهد: آگاهی به فاصله با واقعیت. و همین بنیان ساختاری متن ادبی، یعنی مجازهای نظریـــه‌ی بیان، ما را نیازمند «باز زنده کردن» نظریه‌ی بیان می‌کند، که حدود یک سده است که فراموش شده است. یکی از آخرین نوشته‌های دمان مقاله‌ی «مقاومت نظریه» است.[۸۶] مقاله بر اساس این ایده نوشته شده است که به کار گرفتن حقیقت در زبان هم ضروری است و هم امکان‌ناپذیر. زبان، بی‌شک، در بیان حقایق ساده به‌کار می‌رود. آنچه زبان را در این راه آماده می‌کند، چنانکه نیچه هم معتقد بود، منش مجازی و تکیه‌اش بر نظریه‌ی بیان است، که خود بر اساس فاصله‌ای با حقایق ساخته شده است. نظریه‌ی بیان به گونه‌ای مداوم نظام تجریدی دستور زبان و منطق را ویران می‌کند. ادبیات که منش اصلی آن تکیه به نظریه‌ی بیان است و به گفته‌ی دمان به گونه‌ای «خودنما» این منش را آشکار می‌کند، همواره با سخن‌های دیگر سر جنگ دارد: «ادبیات سرچشمه‌ی اطلاعات درباره‌ی هیچ چیز نیست مگر زبان خودش.» اما همگان بی‌توجه به این نکته «به رابطه‌ی کتاب و جهان می‌اندیشند». و این برداشت نادرست از بیانگری موجد اشتباه‌های نظری بسیار شده است.

دمان برخلاف هارتمن باور ندارد که متون ادبی را بتوان همچون متون علمی خواند. جدا از این واقعیت که اشتیاق به رها کردن سخن نقادانه از توهم‌هایی که نقد را علم می‌شناختند، موجب رشد شالوده‌شکنی شد، دمان به این نکته اشاره دارد که: «متون نقادانه باید با آگاهی از ابهام خوانده شوند. همان ابهامی که در متون ادبی غیرنقادانه اساس کار فرض شده است».[۸۷] یعنی آثار هنری با آگاهی از ابهام آفریده شده‌اند، نقد هنری نیز از این ابهام گریزی ندارد؛ و سخن علمی را با این ابهام کاری نیست. دو مفهوم «متن ادبی نقادانه» و «متن ادبی غیرنقادانه» ساخته‌ی شالوده‌شکنی است. بر اساس این تقسیم‌بندی نوشته‌ای نقادانه از رولان بارت یا تی. اس. الیوت با «آثار ادبی» یا «ادبیات آفریننده» همانند می‌شوند. جاناتان کولر «استراتژی» شالوده‌شکنان در بررسی متون ادبی و فلسفی را چنین شرح می‌دهد که دریدا و دیگر شالوده‌شکنان متون فلسفی را به روش ادبی خوانده‌اند (به یاری مجازهای نظریه‌ی بیان و قاعده‌های نظریه‌ی ادبی) و متون ادبی را به روش فلسفی خوانده‌اند:

> وفادارترین شیوه‌ی خواندن متنی فلسفی آن را متنی ادبی می‌انگارد، همچون شالوده‌ای استوار به خیال و نظریه‌ی بیان، و می‌داند که عناصر و نظم در آن متن

> استوارند به تمایزهای [شناخته شده در سخن ادبی]... بهترین، کارآترین و درسترین شکل خواندن اثری ادبی شاید طرح آن همچون کاری فلسفی باشد، یعنی باید در آن تقابل‌های فلسفی را جستجو کرد.[۸۸]

در نخستین کتاب دمان مقاله‌ی «نظریه‌ی بیان و زمانمندی»[۸۹] اهمیت بیشتری دارد. این مقاله که در دو بخش، یکی درباره‌ی تمثیل و نماد، و دومی درباره‌ی مطایبه‌ی رندانه نوشته شده است راهگشای کاربرد اصطلاح‌ها و قاعده‌های نظریه‌ی بیان در نقد ادبی است و در آن نفوذ مباحث گادامر، و پیشروان مکتب زیبایی‌شناسی دریافت یافتنی است. مقاله‌های «تاریخ ادبی و مدرنیسم ادبی» و «شیوه‌ای که دریدا روسو را می‌خواند» نیز روشنگر مواضع اصلی دمان در مورد تاریخ ادبی و شالوده‌شکنی هستند. دمان هرگونه تلاش در کاربرد الگوهای روانکاویک در ادبیات را رد می‌کرد و معتقد بود که این روش‌ها معمولاً پیچیدگی آثار ادبی را از میان می‌برند و آنها را تا حدّ رویا یا خیالپردازی «تقلیل می‌دهند» و «این تلاش‌ها به کار فهم تجلی اشکالی از آگاهی می‌آیند که به‌مراتب ساده‌تر از آگاهی ادبی است».[۹۰] اما دمان چندان هم دربند کاربرد قاعده‌های زبانشناسیک نماند. او وظیفه‌ی اصلی خود را زنده کردن «نظریه‌ی بیان» دانست. همین نکته کارش را از سایر شالوده‌شکنان جدا می‌کرد. تاکید دمان بر «نظریه‌ی بیان» به‌ویژه در کتاب **تمثیل‌های خواندن** بیشتر به چشم می‌آید. در این کتاب او روش‌های متمایزی را بررسی کرد که برای خواندن متون ریلکه، پروست و روسو به کار می‌آیند:

> با خواندن ما به درونِ متن راه می یابیم، که در گام نخست با ما بیگانه بود. و این درون به شکرانه‌ی ادراک از آنِ ما می شود، اما این ادراک، خود بیان معنایی فرامتنی است... پرسش اصلی این است که آیا تبدیل‌ها در گستره‌ی معناشناسی رخ می‌دهند یا در گستره‌ی علم بیان. آیا استعاره‌ی خواندن به‌راستی معنای خارجی را با ادراک درونی متحد می‌کند و از آنها کلی واحد می سازد یا اساساً ما با نظریه‌ی بیان روپاروییم؟[۹۱]

دمان آشکارا نکته‌ی دوم را می پذیرد. در زمان خواندن متن آن چیزی که سبب جدایی ما از جهان زندگی هرروزه می شود، قاعده‌های نظریه‌ی بیان است، که در متن پنهان شده‌اند. دمان مثالی از نخستین مجلد رمان **در جستجوی زمان از دست رفته‌ی** مارسل پروست آورد، آنجا که راوی به یاد می‌آورد:

> در بسترم دراز می‌کشیدم، کتابی در دست، در اتاقم، که لرزان از سرمای شفاف و

> شکننده‌اش، دربرابر آفتاب بعدازظهر دفاع می‌کرد و روشنی اندکی .از پرده‌های تقریباً کشیده‌ی اتاق، بال‌های زردش را به درون می‌کشید، و میان چوب و شیشه، همچون پروانه‌ای، در کنجی ساکن می‌ماند. نوری اندک برای خواندن و احساس شکوه نور...[۹۲]

در ادامه‌ی این جمله خاطره‌ی راوی، به همان لحظه‌ی خواندن بازمی‌گردد که در این اتاق نیم‌تاریک، به شکرانه‌ی خواندن، دنیایش ساخته می‌شد. در نگاه نخست، در پاراگرافی که از پروست آمد، مجازهای نظریه‌ی بیان نقش کلیدی دارند، اما اگر دقت کنیم درمی‌یابیم که پروست از این مجازها چنان سود برده است که «به چیزی فراتر از بیان مجازی دست یابد».

به کار شالوده‌شکنان زیاد انتقاد شده است. یکی از مهمترین این انتقادها نوشته‌های آبرامز است، نویسنده‌ی کتاب **آینه و چراغ** درباره‌ی ادبیات رمانتیک انگلیس، که موضوع کتاب‌های مهمی از آثار شالوده‌شکنان، به‌ویژه هارتمن و هیلیس میلر است. آبرامز آنان را متهم می‌کند که در آثارشان بر نیروی ارتباطی زبان تکیه می‌کنند، درحالیکه از دیدگاه نظری آن جنبه را منکرند.[۹۳] میلر به این ایراد پاسخ داده است. به نظر او چنین تضادی در کار شالوده‌شکنان وجود دارد و کشف آن هم کار چندان دشواری نیست. اما باید دانست که وجود چنین تضادهایی، ریشه در دل کارکرد زبان دارد، و آن کس که بخواهد از سطح به ژرفنای زبان دست یابد، با آنها رویارو می‌شود.[۹۴] میلر در مقاله‌ی «ناقد همچون مهمان» تاکید می‌کند که زبان ابزار یا وسیله‌ای دراختیار آدمی نیست تا به یاری آن بیاندیشد. هر متن ادبی ــ به‌ویژه شعر ــ بیرون اختیار مولف و شاعر ــ تبدیل به رابطه‌ای بینامتنی می‌شود، و از اینجا قاعده‌های نظریه‌ی بیان و در تحلیل نهایی زبان «به آدمی، و به جهان می‌اندیشند».

ج. هیلیس میلر متولد ۱۹۲۸ است. در دانشگاه‌های ییل و جان هاپکینز تدریس می‌کند. نخستین آثارش استوار بر مباحث آیین تحلیل مایه‌های اثر، یعنی نوشته‌های ژرژ پوله و دیگر نویسندگان مکتب ژنو بود و موضوع آنها بیشتر ادبیات رمانتیک انگلیسی بود. در این زمینه او سه کتاب نوشت: **پنهان شدن خداوند** (۱۹۶۳)، **شاعرانِ واقعیت** (۱۹۶۵) و **تامس هاردی: فاصله و هوس** (۱۹۷۰). سپس میلر پیرو پرشور دریدا شد و مجموعه مقاله‌های **داستان و تکرار** (۱۹۸۲) را منتشر کرد.[۹۵] سه سال بعد مجموعه‌ی دیگری با عنوان **ریسمان آریادنه** از او چاپ شد. نام کتاب اشاره‌ای است به اسطوره‌ی یونانی، آریادنه ریسمانی به تزئوس

(تزه) می‌دهد تا به یاری آن از هزارتو بگریزد؛ نام اشارتی طنزآمیز است به آرزوی یافتن راهی برای خروج از هزارتوی متن.[۹۶] معمولاً این ریسمان را «معنای متن» می‌دانند، ولی میلر می‌نویسد: «شعر همچون تمامی متون «قابل خواندن» نیست، اگر مقصود از «قابل خواندن» رسیدن به تاویلی ساده، قطعی و تک‌معنایی باشد».[۹۷]

یادداشت‌های فصل چهاردهم

1. G. Bataille, *L'érotisme*, Paris, 1965, p. 68.
2. R. Barthes, "Les Sorties du texte", P. Sollers ed, *Bataille*, Paris, 1973, pp. 49-62.
3. A. Arnaud, and G. Excoffon-Lafarge, *Bataille*, Paris, 1978, p. 8.
4. Y. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, 1979, pp. 369-370.
5. G. Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, 1986, p. 28.
6. J. Durancon, *Georges Bataille*, Paris, 1976, p. 16.
7. G. Bataille, *L'éxperience intérieure*, p. 10.

سارتر به دو یقین دیگر اشاره کرده: میان دیگران زندگی می‌کنیم، میان دیگران کار می‌کنیم. هردو در حکم باتای می‌گنجند: در جهانیم. اما حکم اصلی، حکم آخر است.

۸. بارت بسیاری از مفاهیم اصلی آثارش را به یاری باتای یافته است؛ مهمترین آنها «خوشی متن» است. در مورد مفهوم «خوشی» در اندیشه‌ی باتای نگاه کنید به مقاله‌ی ژولیا کریستوا:

J. Kristeva, "Bataille, expérience et la pratique",

P. Sollers ed, *op.cit.*, pp. 267-301.

9. G. Bataille, *Méthod de méditation*, Paris, 1947, p. 195.
10. J.P. Sartre, *Les mots*, Paris, 1964, p. 213.

۱۱. نگاه کنید به فصل نگارش–سکوت در:

J. Durancon, *op.cit.*, pp. 103-126.

12. B. Parain, *Petit métaphysique de la parole*, Paris, 1969, p. 99.
13. M. Blanchot, *La part du feu*, Paris, 1949, p. 325.
14. G. Bataille, *L'Abbé C.*, Paris, 1950, p. 70.
15. G. Bataille, *Sur Nietzsche*, Paris, 1945, p. 108.

هیدگر می‌گفت: «اندیشمندان، همچون شاعران، خود را نمی‌شناسند»:

M. Heidegger, *Qu' appelle-t-on penser?* tran. A. Becker and G. Granel, Paris, 1973, p. 175.

16. G. Bataille, *Le coupable*, Paris, 1944, p. 182.
17. E. Jabes, Aély, Paris, 1972, p. 19.
18. G. Bataille, "*Introduction*", *D.A.F.* Sade, *Oeuvres complétes*, *Justin*, Paris, 1955, vol. 2, p XXXII
19. G. Bataille, *L'érotisme*, p. 304.
20. G. Bataille, *Le coupable*, p. 183.
21. G. Bataille, *La littérature et la mal*, Paris, 1957, p. 8.
22. G. Bataille, *Sur Nietzsche*, p. 71.

۲۳. مقاله‌ی فوکو در نشریه‌ی زیر یافتنی است:

Critique, 195-196, 1963.

۲٤. نقل قول از:

M. Surya, *Georges Bataille, la mort a l'oeuvre*, Paris, 1987.

25. M. Blanchot, *Le livre a venir*, Paris, 1971, p. 13.
26. *Ibid.*, p. 351.

مفهوم مرکز یکی از مهمترین مفاهیم در مباحث «پساساختارگرایی» است. اساس آن به بحث فروید بازمی‌گردد: «رویا، به گونه‌ای متفاوت از اندیشه گرد مرکزی شکل می‌گیرد، محتوایش و نکته‌ی مرکزیش از عناصری متمایز تشکیل شده است»:

S. Freud, *The Complete Psychological Works*, ed. J. Strachey, London, 1973, vol. 4, p. 305.

27. M. Blanchot, *De Kafka a Kafka*, Paris, 1981, pp. 75-93.
28. F. Collin, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, 1971, p. 49.
29. M. Blanchot, *L'éspace littéraire*, Paris, 1985, pp. 99-211.
30. *Ibid.*, p. 158.

۳۱. خ. بورخس، **مرگ و پرگار**، ترجمه ا. میرعلایی، تهران، بی تا، ص ۲۱.

32. J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, 1967, p. 100.
33. P. de Man, *Blindness and Insight*, London, 1983, p. 62.
34. *Critique*, 229, 1966, pp. 526-527.
35. *Ibid.*, p. 514.
36. T. Todorov, *Critique de la critique*, Paris, 1984, p. 67.
37. M. Blanchot, *Le livre a venir*, p. 247.
38. M. blanchot, *L'éspace littéraire*, pp. 32-34.

39. *Ibid.*, pp. 228-229.

۴۰. بلانشو در سال‌های دهه‌ی ۱۹۳۰ که والتر بنیامین در پاریس اقامت داشت، دوست او بوده تاثیر بنیامین بر آثار بلانشو، به‌ویژه بر نظریه‌اش درباره‌ی زبان آشکار است.

41. T. Todorov, *op.cit.*, pp. 72-73.

42. M. Blanchot, *De Kafka a Kafka*, pp. 34-35.

43. J.-F. Mattéi, *L'étranger et le simulacre*, Paris, 1983.

۴۴. البته حساب نوشته‌های دلوز و لیوتار در زمینه‌ی سخن زیبایی‌شناسیک جداست، و از آنها در فصل پانزدهم این کتاب بحث کرده‌ام.

45. J. Arac, W. Godzich, W. Martin eds, *The Yale Critic: Deconstruction in America*, Minneapolis u.p., 1983.

جدا از دانشگاه ییل، دانشگاه مریلند (بالتیمور) و دانشگاه کورنل (نیویورک) مراکز دیگر فعالیت شالوده‌شکنان است.

۴۶. شماری از سخنرانی های این کنفرانس در مجموعه‌ی زیر یافتنی است:

R. Macksey and E. Donato eds, *The Structuralist Controversy*, Yohn Hapkins u.p., 1979.

۴۷. رساله‌ی دریدا در کتاب زیر چاپ شده است:

J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, 1979, pp. 409-428.

48. *Ibid.*, p. 411.

49. J. Habermas, *Le discours philosophique de la modérnité*, tran. C. Bouchindhomme and R. Rochlitz, Paris, 1988, pp. 224-226.

50. C. Norris, *Deconstruction. Theory and Practice*, London, 1982, p 93, p. 98.

51. I. Salsinszsky, *Criticism in Society*, London, 1987, pp. 48-49.

52. H. Bloom, *The Anxiety of Influence, A Theory of Poetry*. New york, 1973.

۵۳. پل دمان در نقدی کوتاه بر کتاب بلوم یادآور شده است که قدرت و منطق کتاب در کاربرد اصطلاح‌ها و قاعده‌های «نظریه‌ی بیان» در آن است. هرگونه افزودن مباحث زبانشناسیک یا روانکاویک تنها از قدرت کتاب می‌کاهد:

P. de Man, *Blindness and Insight*, p. 276.

54. H. Bloom, *op.cit.*, p. 70.

55. *Ibid.*, pp. 70-71.

56. *Ibid.*, p. 154.

57. *Ibid.*, p. 107.

58. *Ibid.*, p. 70.

59. H. Bloom, *Poetry of Repression*, Yale u.p., 1975, pp. 2-3.

60. H. Bloom, *Map of Misreading*, New york, 1975, p. 32.

61. H. Bloom, *Poetry of Repression*, p. 2.
62. *Ibid.*, p. 71, p. 152.
63. I. Salsinszky, *op.cit.*, p. 51.
64. *Ibid.*, p. 55.
65. H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, p. 56.
66. *Ibid.*, p. 11.
67. H. Bloom, "The Breaking of Form", H. Bloom et al, *Deconstruction and Criticism*, London, 1979, pp. 1-38.
68. *Ibid.*, p. 1.
69. *Ibid.*, p. 6.
70. *Ibid.*, p. 4.

در این مورد نگاه کنید به:

G. Scholem, *La Kabbale et sa symbolique*, tran. J. Boesse, Paris, 1989, pp. 45-104.

71. G. Hartman, "Introduction", H. Bloom et al, *op.cit.*, pp. II-III.
72. G. Hartman, *Saving the Text*, Baltimore, 1981, p. XXI.
73. H. Bloom et al, *op.cit.*, p. III.
74. G. Hartman, *Easy Pieces*, Yale u.p., 1985.
75. *Ibid.*, p. IV.
76. J. Hartman, *Beyond Formalism*, Yale u.p., 1970.
77. J. Kristeva, *Sémotike*, Paris, 1978, p. 273.
78. H. Bloom et al; *op.cit.*, pp. 177-216.
79. *Ibid.*, p. 182.
80. *Ibid.*, p. 183.
81. *Ibid.*, p. 187.
82. *Ibid.*, p. 207.
83. P. de Man, *Blindness and Insight*, London, 1983.
84. P. de Man, *Allegories of Reading*, Yale u.p., 1979.
85. S. Rosso, "An interview with Paul de Man", *Critical Inquiry*, 12, 1986, pp. 788-795.
86. P. de Man, "The resistance to theory", *Yale French Studies*, 63, 1982.
87. P. de Man, *Blindness and Insight*, p. 110.
88. J. Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism*, cornell u.p., 1982, p. 150.

89. P. de Man, *Blindness and Insight*, pp. 187-228.

90. *Ibid.*, p. 22.

91. P. de Man, *Allegories of Reading*, pp. 12-13.

92. M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, 1954, vol. 1, p. 83.

93. M.H. Abrams, "The Deconstructive Angel", *Critical Inquiry*, 3, 1977.

94. J. Hillis Miller, "The Critic As Host", *Critical Inquiry*, 3, 1977.

95. J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition*, Yale u.p., 1982.

96. J. Hillis Miller, *Ariadne's Thread*, Yale. u.p., 1985.

97. J. Hillis Miller, "The Critic as Host", *op.cit.*, p. 400.

و نگاه کنید به فصل ششم کتاب زیر:

C. Norris, *Deconstruction: Theory and Practice*, London, 1982.

فصل پانزده

موقعیت پسامدرن: لیوتار، دلوز

قاعده‌ی سخن فیلسوف همواره این بوده است که قاعده‌ی سخن خویش را بیابد.

لیوتار

۱

اصطلاح «پسامدرن» در قیاس با موارد مشابه کاربرد «پسا ــــ» شناخته می‌شود. مثلاً آرنولد گلن در کتاب **غیر آیینی شدن رشد** (۱۹۶۷) از اصطلاح «پساتاریخی» برای روشن کردن موقعیت پدیدارهای دیرآمده‌ی تاریخی استفاده کرد، و یکی از مثال‌های او از این «جلوه‌های تکامل دیر شده» مدرنیسم آغاز سده‌ی بیستم بود. اصطلاح‌های «جامعه‌ی پساصنعتی» (در آثار جامعه‌شناسان آمریکایی و نیز همچون عنوان یکی از آثار جامعه‌شناس فرانسوی آلن تورن) و «پساسرمایه‌داری» بارها به‌کار رفته‌اند. از اصطلاح «پسامدرنیسم» در تاریخ ادبی اسپانیا (درباره‌ی دوران پیش از جنگ نخست جهانی) و در تاریخ ادبی امریکای لاتین (درباره‌ی سال‌های میان دو جنگ جهانی) استفاده شده است.[۱] در معماری نیز اصطلاح «پسامدرن» به مکتبی در معماری و خانه‌سازی که پس از جنگ جهانی دوم، به‌ویژه در ایالات متحد شکل گرفت، گفته می‌شود.[۲] شماری از ناقدان نیز، به پیروی از اصطلاحی که در شهرسازی متداول می‌شد، پسامدرنیسم را در مورد ادبیات دهه‌ی ۱۹۶۰ ایالات متحد به‌کار برده‌اند. ژان فرانسوا لیوتار این اصطلاح را از جامعه‌شناسان امریکایی وام گرفت. کاربرد «پسامدرن» صرفاً معنایی تاریخی ندارد و مقصود نمایش پیدایی جریانی «پس از» مدرنیسم نیست؛ بل دقیق شدن، مشروط شدن، کامل شدن و شاید بتوان گفت قطعی شدن مدرنیسم است، به گفته‌ی لیوتار «درک مدرنیسم است به‌اضافه‌ی بحران‌هایش». و مفهوم بحران نقش مهمی در مباحث «پسامدرن» دارد، و به معنایی ساده، دور از پیچیدگی‌های نظری به‌کار می‌رود؛ معنایی که در «بینش پزشکی» کهن نیز آشنا بود: بیمار نتواند به یاری عوامل درونی و طبیعی بدنش، از خود در برابر بیماری دفاع کند.

کاربرد «پسا ــــ» نکته‌ی مهمی را پیش می‌کشد: اگر به‌راستی جریانی تازه به گونه‌ای کامل پدید آید، آنگاه استفاده از این پیشوند «پسا ــــ» بی‌معنا می‌شود. کاربرد این پیشوند نشان می‌دهد که هنوز جریان نخست به پایان نرسیده است؛ یعنی برخلاف (و

دقیقتر است که بگوییم: همراه با) بحران‌هایش زنده است. از سوی دیگر گوهر مدرنیسم گسست از هر چیز پابرجاست. پس با اقدام به گسست از مدرنیسم از قاعده‌ی بنیادین خود آن استفاده می‌کنیم. به گفته‌ی هابرماس با کاربرد «پسا ــــ» بیشتر تداوم جریانی را ثابت می‌کنیم و نه پایانش را.[۳] همانطور که مقصود جامعه‌شناسان از کاربرد اصطلاح «پساصنعتی» نمایش تکامل پله‌ای از تولید صنعتی سرمایه‌داری است. پساساختارگرایی، اما، دو منش عمده دارد: از یکسو نمایانگر گسست از پاری از مهمترین پیشنهاده‌های ساختارگرایی است (همچون نقد دریدا به لوی استروس)، و از سوی دیگر نشان از باقی ماندن در محدوده‌ی سخن ساختاری دارد (چون همانندی بسیاری از نظریات لیوتار به عقاید فوکو). نکته اینجاست که نه‌تنها آغازگاه اندیشه‌ی پساساختارگرا، ساختارگرایی بود، بل مهمترین دستاوردهای پساساختارگرایی آنجا آشکار شد که در پی پاسخ دادن به پرسش‌هایی برآمد که پیشتر ساختارگرایی مطرح کرده بود. هرچند لیوتار سخت براین باور است که دوران مدرن از دیدگاه تکامل فنی، علمی، هنری، اقتصادی و سیاسی به بحران‌های بسیار دچار آمده است «و در پایان، یک نام نشان پایانِ آرمان‌های مدرن شده است: آشویتس».[۴] اما پسامدرنیسم به معنای گسست تام از مدرنیسم و بحران‌های آن نیست، حتی راه‌حلی هم براین بحران‌ها ندارد، بل، خیلی ساده، بیانگر این بحران‌هاست. لیوتار خود می‌گوید که «پسامدرنیسم» به هیچ‌رو به معنای فراموش کردن مدرنیسم نیست و نمی‌خواهیم برای از یاد بردن «بربریت مدرنیسم» اصطلاح بسازیم.[۵] پس مسأله‌ی تمایز میان مدرنیسم و پسامدرنیسم، ذاتِ مسأله‌ی تمایز را هم دربرمی‌گیرد. تمایز از امکان حضور معنا جدا نیست. پرسش درباره‌ی حضور، طرح موقعیت زمان و مکانی است و مفهوم تمایز در سخن کلام محور طرح دو موقعیت زمان و مکانی متفاوت است. اما مکان یا فضای پسامدرنیسم به گفته‌ی دریدا «تبدیل مکان به زمان و زمان به مکان» است.[۶] تا «زمانی که» همچون «توماسِ ناشناخته» در رمان موریس بلانشو به این نکته باور داشته باشیم که اندیشیدن به زمان، مکان را حذف می‌کند، می‌توانیم از تمایز یاد کنیم. اصطلاح «پسامدرن» برای لیوتار با توجه به این مفاهیم مطرح می‌شود، پیشوند «پسا ــــ» (برخلاف معماری پسامدرن) به گونه‌ای «در زمانی» و تاریخی به کار نمی‌رود[۷]، بل، پسامدرن بیانگر همان پرسش‌های اصلی «مدرنیسم» است، با این تفاوت که این بار پرسش‌ها به گونه‌ای **آگاهانه** مطرح می‌شوند. لیوتار مثالی از نقاشی جدید می‌آورد. برای فهم آثار نقاش‌هایی چون مارسل دوشان و بارنت نیومن، باید آثار آنان را همچون تلاش «بیماران» فروید در «یادآوری» یا «آگاه شدن به» گذشته درنظر گرفت. آنها تلاش کرده‌اند تا نکته‌هایی را دریابند که در نقاشی گذشته مطرح می‌شد (و حتی سازنده‌ی سازوکار و پویایی نکته‌هایی جدید هم

بودند)، اما چونان واقعیتی که بر خود پوشیده است، یعنی به گونه‌ای حضور داشتند.[۸] پسامدرن به این اعتبار نشان می‌دهد که با «بازگشت به گذشته» رویارو نیستیم، یعنی چیزی را تکرار نمی‌کنیم، بل در موقعیتی تازه قرار داریم و چیزی را بنا به این موقعیت تازه به یاد می‌آوریم. از زمانی به زمان دیگر گذر نکرده‌ایم، بل دو زمان را درهم تنیده دیده‌ایم، یا دانسته‌ایم.

پسامدرنیسم روش تازه‌ای در آفرینش هنری، سخن نقادانه و نظری، و تجربه‌ی عملی نیست و راهی تازه در گستره‌های هنری، فلسفی و فرهنگی نمی‌گشاید. گونه‌ای حاشیه بر مدرنیسم است، و شکلی از بازخوانی متن و تمایزهای متن و واقعیت‌های فردی و اجتماعی خارج از متن. به این اعتبار نفی یا نقدی بر مدرنیسم هم محسوب نمی‌شود: «هنر پسامدرن همان هنر مدرن است، اما آنجا که این یک به حدّ خود رسیده باشد».[۹] هنرمند مدرنیست دستکم در لحظه‌ی آفرینش نیّت و فرآیند کار ذهنی خود را مهمتر از هر چیز می‌دانست، هنرمند پسامدرنیست، اما، از همان آغاز، در حاشیه قرار دارد، اثر را مهمتر از نیّت خویش می‌داند. هر اثر پسامدرن اعتبارش را از مناسبات با متون دیگر می‌یابد.

۲

مهمترین نظریه‌پرداز پسامدرنیسم ژان فرانسوا لیوتار است. او به سال ۱۹۲٤ به دنیا آمد. سی سال داشت که کتاب کم‌حجم **پدیدارشناسی** را منتشر کرد، و در طول بیست سال بعد از او جز چند مقاله‌ی سیاسی چیزی به چاپ نرسید.[۱۰] به سال ۱۹۷۲ **سخن مجاز** را منتشر کرد که گفتاری بود درباره‌ی مناسبت زبان و ناخودآگاه.[۱۱] دو سال بعد این بحث را در کتابی با عنوان **اقتصاد لیبدویی** ادامه داد.[۱۲] کتابی که نفوذ دو سخن مسلط دوران یعنی مارکسیسم و فرویدیسم بر آن آشکار است. لیوتار در **آموزش کفر** که به سال ۱۹۷۷ منتشر شد، باز به فروید توجه کرد؛[۱۳] در همین سال کتاب مهمی با عنوان **دگرگون کنندگان دوشان** درباره‌ی مارسل دوشان نقاش منتشر کرد.[۱۴] سپس دوره‌ی تازه‌ای از بیان نتایج عمری اندیشه‌ی فلسفی آغاز شد. کتابی درباره‌ی دانش در عصر ما، یعنی روزگار پسامدرن نوشت و با عنوان **موقعیت پسامدرن** منتشر کرد.[۱۵] سپس، مباحث آن را در کتابی با عنوان **توضیح پسامدرن برای کودکان** ادامه داد؛[۱۶] که ظاهراً مجموعه‌ای است از نوشته‌هایی که مخاطب آنها کودکانند، نامه‌ها، مقاله و متن سخنرانی‌هایی که در همگی لیوتار تلاش کرده است تا توضیحی ساده و همه‌فهم از نکته‌های اصلی موقعیت پسامدرن ارائه کند. کودکانی که این نوشته‌ها خطاب به آنهاست، منطقاً باید فیلسوف باشند! به سال ۱۹۸۳ لیوتار کتابی منتشر کرد که عنوان آن **اختلاف** است،[۱۷] و مهمترین کتابی است که تاکنون نوشته است. کتاب از قطعه‌های

کوتاهی درباره‌ی فلسفه‌ی زبان و موقعیت معنا در شرایط پسامدرن، تشکیل شده است. خواندن این کتاب آسان نیست، و شهرتش هم تا حدودی ناشی از همین دشواری است. مباحث ساختارگرایی جدید، عقاید اندیشمندان مکتب فرانکفورت و عقاید دلوز و دریدا در این کتاب همانقدر اهمیت دارند که مباحث جدید فلسفه‌ی تحلیلی.

لیوتار بیش از سی عنوان دیگر رساله، پیشگفتار، مقاله و کتاب منتشر کرده است. از واپسین کارهایش، یکی با عنوان **هیدگر و «یهودیان»**[۱۸] در حکم شرکت اوست در مباحث مشهور به «ماجرای هیدگر»، که در پی انتشار کتاب ویکتور فاریاس مطرح شد؛ و دیگری مجموعه‌ای است از مقاله‌ها با عنوان **ناانسانی، بحثی درباره‌ی زمان**.[۱۹] او در این مقاله‌ها، مباحث **اختلاف** را ادامه می‌دهد. درونمایه‌ی اصلی بحث لیوتار در این نوشته‌ها، تکامل ناانسانی زندگی انسان است.[۲۰] در بهار ۱۹۸۹ کتاب **نشان اختلاف** درباره‌ی اندیشه‌ی لیوتار منتشر شد. فصل نخست کتاب را فرانسیس گیبال با عنوان «اندیشیدن همراه با ژان‌فرانسوا لیوتار» نوشته است و خود لیوتار در پایان این فصل با عنوان «واکنش» چند نکته‌ی کوتاه را یادآور شده است. فصل دوم، نوشته‌ی یاکوب روگوزینسکی درباره‌ی مفاهیم «اختلاف» و «حضور» در اندیشه‌ی لیوتار است. اما فصل آخر، متن گفتگویی کلی درباره‌ی مفاهیم اصلی آثار لیوتار است و خود او نیز در آن حضور دارد.[۲۱] محور این مباحث نکته‌هایی است که در کتاب **اختلاف** پدید آمدند و به ویژه در **ناانسانی، بحثی درباره‌ی زمان** کامل شدند، یعنی از میان رفتن هرگونه بدیل انسانی، سیاسی و فلسفی در برابر موقعیت ناانسانی دوران جدید. بحثی است با بدیلی که یگانه اقبال رهایی را گونه‌ای بازگشت به روزگار خوابزدگی و سال‌های کودکی می‌داند: گونه‌ای باز آمدن انسانگرایی. نکات اصلی در این نگاه به گذشته زمان، خاطره و انگیزش (به بیان برگسون) هستند. به بیان دیگر مقاله‌های این کتاب گونه‌ای نگریستن به ژرفای زمان هستند.

می‌توان اساس موقعیت پسامدرن را در این حکم خلاصه کرد (و چون هر خلاصه‌ای از آن در هراس بود): در پی پندارها و خوش‌باوری‌هایی‌که نتیجه‌ی انقلاب صنعتی بودند، اکنون علم در سویه‌ی کاربردی خود «همگانی» و در گوهر فلسفی خود محدود به ادراک اقلیتی کوچک شده است. مشخصه‌ی زندگی هرروزه‌ی جدید همین فاصله میان منش کاربردی همگانی علم و گوهر دست‌نایافتنی آن است. لیوتار در گفتگو با **لوموند** اظهار داشت: «اصطلاح پسامدرن را از اندیشگران امریکایی وام گرفته‌ام. با آن کوشیدم تا پله‌ای از [تکامل] فرهنگ را مشخص کنم». جامعه‌ای که عدالت و حقیقت را می‌جست، جامعه‌ی مدرن یا «امروزی» خوانده می‌شد. هرچه هم روش‌ها و نگرش‌های گوناگون در سده‌ی

اخیر با همدیگر تفاوت و تعارض داشتند، باز دست آخر، در این مورد که عدالت و حقیقت را می‌جویند، وجه مشترکی می‌یافتند. عقاید ژاکوبن‌ها شباهتی به اندیشه‌ی فلسفی هگل نداشت. اما سرانجام، این دو بنیان فکری در گونه‌ای «ادیسه‌ی روح» یعنی گذری تکاملی به سودای یافتن عدالت و حقیقت باهم مشترک بودند، اما در جامعه‌ی «پسامدرن» با این پندار که دیگر حقیقت و عدالت را شناخته‌ایم پژوهش متوقف شده است».[۲۲] چند سال پیش از این، لیوتار در مقاله‌ای از کتاب **انحراف از زمان مارکس و فروید**، خرد و قدرت را یکی دانسته و گفته بود که خرد با دیالکتیک آرایش می‌شود و قدرت با زندان، ممنوعیت، منافع اجتماعی و گزینش. خرد علمی توجیه‌گر اقتدار است.[۲۳] در کتاب **اقتصاد لیبدویی** لیوتار این حکم را طرح کرد که ما می‌پنداریم به حقیقت رسیده‌ایم، اما راستی که چیزی جز آرمانی اخلاقی پیش روی خود نداریم. آنچه حقیقت می‌پنداریم درواقع اشتیاق ماست به یافتن حقیقت. در مقاله‌ی «خواستی که مارکس نام دارد» نشان داد که برداشت مدرن از علم و حقیقت آرمانی بیش نیست و به هیچ واقعیتی تکیه ندارد. به گمان لیوتار نکته‌ی اصلی این نیست که برداشتی از جامعه‌ی مدرن چون مارکسیسم درست هست یا نه، بل مفاهیم درست یا نادرست اساساً وجود ندارند. بهتر است فیلسوف سیماچه‌ی قدیمی را از چهره‌اش کنار بزند و دیگر وانمود نکند که حقیقت یکتـــا را شناخته است. داشتن این سیماچه به هررو به این معنا نیست که چیزی از حقیقت دانسته است (چه برسد به اینکه مدعی شود که حقیقت صرفاً پیش اوست).[۲۴] جهان و تاریخ به‌راستی به حکایتی همانندند، و فیلسوف همواره تلاش کرده است تا طرح این داستان را با خرد جایگزین کند؛ یعنی منطق و قاعده‌ای قطعی و کارآ برای این حکایت بیابد. اما اگر خرد خود طرح حکایتی بیش نباشد، آنگاه چه باید گفت؟ فلسفه باید از سخن نظری و سخن روایی بگریزد. نخستین با این قاعده آغاز می‌شود: «همواره و همه‌جا این نکته صادق است که...» و دومی با این قاعده: «یکی بود، یکی نبود...» و هر فیلسوفی دیگر دانسته است که در این حکایت آنچه به حساب نمی‌آید صدق نکته است و اینکه به‌راستی کسی بوده یا نبوده است: «به نظر من نظریه‌ها نیز روایت‌هایی بیش نیستند، اما روایت‌هایی پنهان».[۲۵]

زمانی سوفیست‌ها از منطق استثناءها یاد می‌کردند، سرانجام دانسته‌ایم که این منطق درست است و «منطق حقیقت یکتا» به هیچ کار نمی‌آید. این حقیقت یکه هیچ نیست مگر یکی از احتمال‌های منطق استثناءها. امروز باور به کلام نهایی و مطلقاً درست، خنده‌دار نمی‌نماید. روایت با این منطق آشنا نیست. آزادی اساس روایت است و توالی بیان تنها با گریز از قطعیت و ایقان شکل می‌گیرد. تمام این قصه‌های جنگ‌ها و شادی‌ها، روزها و کارها، این پندار را موجب می‌شوند که معنایی نهایی درکار است. اما چنین معنایی را

نمی‌توان یافت؛ به این دلیل ساده که وجود ندارد. روایت‌ها تکرار می‌شوند، و از این رو ما همواره به خود می‌گوییم: «این روایت را پیشتر شنیده بودم».[۲۶] و روایت را، راستی که، پایانی نیست. ما همواره راوی حکایت‌های تکراری هستیم.

لیوتار یادآوری می‌کند که حتی «من شک می‌کنم» دکارت نیز براساس زبان استوار است و بیان می‌شود. این گزاره یا حکم زبانی، پس به جمله‌ای دیگر وابسته است، جمله‌ای که پیش از آن جهان معناییش را ساخته است.[۲۷] «توجه به زبان» نه‌تنها در واپسین آثار هیدگر، بل در فلسفه‌ی تحلیلی به معنای زوال سخن فراگیر (متافیزیک و...) است. موقعیتی که در آن معنا، معنایش را از دست می‌دهد. لیوتار در **اختلاف** می‌نویسد: «آنچه می‌خوانید کتابی فلسفی است. جمله‌ها اینجا به‌کار می‌آیند تا نشان دهند که در خود کارآیی ندارند، و قاعده‌ی کارآیی آنها باید کشف شود».[۲۸] این قاعده برخلاف آنچه ویتگنشتاین می‌پنداشت در «بازی زبانی» یافتنی نیست، بل باید آن را «در بازی انواع سخن» جستجو کرد.[۲۹] یعنی رویارویی میان آدم‌ها (سوبژه‌ها) نیست، میان انواع زبان‌هاست. سزان، جویس و شوئنبرگ هریک «از راه خود» در پی پیروز شدن بر سخن رفتند، اما ستیز سخن نقاشی سخن ادبی و سخن موسیقایی نشان می‌دهد که ماهیت آن پیروزی باید مورد تردید قرار گیرد.[۳۰]

تاریخ هم به این معنا آخر و عاقبتی ندارد. فیلسوفانی گفته‌اند که از پایان این حکایت باخبرند؛ جالب اینجاست که حتی دو روایت از مجموع روایت‌هایی که از پایان نقل می‌کنند باهم خوانا نیست. لیوتار نمی‌گوید «تاریخ تمام می‌شود»، او تصور پایان را از این حکایت حذف می‌کند، یعنی پایان را با پاسخ نیافتن ما همراه می‌کند و ما را در بن‌بستی قرار می‌دهد که هر قصه‌ی ناتمامی سازنده‌ی آن است. می‌نویسد:

> عمر خورشید در کل چهار و نیم میلیارد سال است. نیمی از زندگیش را گذرانده است. همچون آدمی که چهل ساله است و امید به هشتاد سال زندگی دارد. با پایان خورشید، پرسش‌های بی‌جواب ما هم پایان می‌گیرند. احتمالاً تا روز آخر هم بی‌جواب می‌مانند. هرچند به‌راستی روشنگرند، اما تا آن روز جایی برای طرح شدن و جایی برای وجود نخواهند داشت... پس از مرگ خورشید اندیشه‌ای درکار نخواهد بود تا درک کند که آنچه رخ می‌دهد مرگ است.[۳۱]

لیوتار همچون نیچه از «پنهان شدن تاریخ پشت تاویل‌ها» یاد می‌کند. او معتقد است که تاریخ روایتی است که می‌خواهد علم باشد و نه رمان. می‌خواهد، اما چنین نیست. رمان است. درسده‌های اخیـــر «حکایت‌های کوچک» یعنی افسانه‌ها، اسطوره‌ها، و قصه‌های

کودکان را با «حکایت‌های بزرگ و مهم» یعنی با «پندار واقعیت تاریخی» عوض کرده‌اند. این حکایت‌های مهم همان داستان‌هایی است که به الگویشان علم تراشیدند، و الهام اصلی آن نیز این خوش‌خبری مسیحی بود که «همه‌ی ما را سرانجام دوست دارند.» اما آشویتس به این پندار به گونه‌ای قاطع و برگشت‌ناپذیر پایان داد. اهمیت و تاکید بر آشویتس در واپسین آثار لیوتار، سویه‌ی استعاری آن نیست. این «رخداد» جایی برای تعارف نمی‌گذارد. اگر رخ داده است، پس لحظه‌ای است از رخدادهای دیگر. نیاز یا اشتیاق به رهایی از این منطق، سخن پسامدرن را شکل می‌دهد. لیوتار «ایده‌ی» آشویتس همچون انکار را از تئودور آدورنو آموخت، آنجا که اندیشگر آلمانی می‌گوید: پس از آشویتس شاعری بی معناست.

به گمان لیوتار علم در جامعه‌ی پسامدرن به جایی رسیده است که نقاشی جدید و موسیقی شوئنبرگ در نیمه‌ی نخست سده‌ی حاضر به آن دست یافته بودند. شوئنبرگ «نگارش دوازده نتی» را در موسیقی، جایگزین نگارش هشت نتی کرد و به سهولت بنیان موسیقی پسارمانتیک یعنی ملودی را حذف کرد. اما این دگرگونی ساختاری موسیقی او را از «حدودی فرضی» که موسیقی باخ یا واگنر در آن جای می‌گیرند دور نکرد. نقاشی تجریدی نیز حدود فرضی «نقاشی فیگوراتیو» را حذف نکرد. علم امروز همین راه را می رود، به چشم اندازهای تازه می‌نگرد، اما همچنان در محدوده‌ی فرضی قدیمی باقی مانده است. شرایط پسامدرن به پیدایش موقعیت فرهنگی تازه‌ای در تکامل اندیشه مرتبط می شود که اساساً شناخت در آن ناممکن است و ناتوانی ما در ارائه‌ی گزارشی از دانسته‌هایمان نه معلول کمبودهای ابزار بیانی یا روش کار ما، بل ناشی از ناشناختنی بودن موضوع‌های شناخت ماست. کتاب **موقعیت پسامدرن** لیوتار تلاشی است تا این موقعیت تازه، یعنی ناممکن شدن دانایی را بتوان از بررسی مسأله‌ی کلی «دانش در شرایط پسامدرن» به‌دست آورد. بی شک مباحث لیوتار از موقعیت تازه‌ی علم ریشه در مباحثی قدیمیتر نیز دارند. زمانی که مارکس در **گروند ریسه** می‌نوشت بنیان تولید و ثروت، دانش همگانی یا «دانش در پیکر اجتماعی» است که تنها در شکل ابزاری «یعنی شکل لازم برای پراکسیس اجتماعی» یا ماشین تبدیل به نیروی تولید می شود، و به‌ویژه آنجا که از «نیروی دانش که شکل عینی یافته است» یاد می‌کرد، منطق بحث لیوتار را پیشگویی می‌کرد.[۳۲] بحث لیوتار را بی دقت به این ریشه‌ها نمی‌توان شناخت. این نکته که «پژوهش» در جامعه‌ی مدرن متوقف شده است، چرا که شکل عینی و ابزاری به خود گرفته است، به گونه‌ای دقیق در **دیالکتیک روشنگری** آدورنو و هورکهایمر آمده است. کتاب **موقعیت پسامدرن** مکالمه‌ای است با اندیشگران مکتب فرانکفورت و در بسیاری از احکامش پژواک مقاله‌ی «پارانویا و خرد»

هورکهایمر را می‌توان بازیافت. لیوتار نیز چون هورکهایمر از این برداشت کلی آغاز کرده است که در جامعه‌ی پسامدرن، دانش نه به آگاهی، بل به علم تقلیل یافته است. علم خود گستره‌ای محدود از گزاره‌هاست که در دل آگاهی جای دارد. اما امروز این گستره‌ی محدود راه شناخت مجموعه‌ای را که (خود پاری از آن است) بسته است.[۳۳] یکی از نتایج این تقلیل‌گرایی ناتوانی ما در بیان گزاره‌ها، یعنی ناتوانی در شناخت دلالت معنایی آن‌هاست. حکم لیوتار شباهت زیادی با بحث هابرماس درباره‌ی «فن ـ علم» دارد. علمی که نتایجش در «محدوده‌ی کارآیی» معنا دارد. لیوتار این مفهوم هابرماس را «نه‌تنها بیان موقعیت واقعیت، بل بیان موقعیت خرد» نامیده است.[۳۴]

میان پیشروان اندیشه‌ی نو در فرانسه، لیوتار از معدود کسانی است که فلسفه‌ی تحلیلی انگلوساکسون را جدی گرفته است. همانطور که هابرماس همچون واپسین نماینده‌ی سنت فلسفه‌ی آلمانی مکالمه‌ای جدی با فلسفه‌ی تحلیلی را پیگیری می‌کند، لیوتار نیز شالوده‌شکنی را در جریان مباحثی فلسفی نهاده است که به ظاهر از آن بسیار دورند. درحالیکه فلسفه‌ی تحلیلی «گزارش تاریخی» را به یک فرامتن تبدیل می‌کند (یعنی به منطق یا معنا) لیوتار تاریخ را به یک گزارش (داستانی روایی) تبدیل کرده و پسامدرنیسم را با بحران روایت همراه دانسته است.[۳۵] این یکی از مهمترین نکته‌ها در مکالمه‌ی لیوتار با فلسفه‌ی تحلیلی است. او نشان داد که عنصر فعال و اصلی متن و روایت زبان است، اما عنصر فعال و اصلی فرامتن «بازی سخن‌هاست». در نگاه نخست «بازی سخن‌ها» گونه‌ای سویه‌ی عملی و کاربردی زبان یا پراگماتیسم را همراه دارد. اما لیوتار گفته است: «فلسفه در دوران پسامدرن به هیچ شکل پراگماتیسم اثباتی وابسته نیست».[۳۶] اندیشه‌ی لیوتار در مورد «حضور چندمعنایی حقیقت زبانی» مکالمه‌ای است با نظریه‌ی «بازی‌های زبانی» که ویتگنشتاین در **پژوهش‌های فلسفی** طرح کرده بود. لیوتار دانسته است که هر بازی زبانی در خود درست است و هیچ شکل «فرازبانی» وجود ندارد که قاعده‌های خود را به بازی‌های زبانی تحمیل کند و یا کلیتی از بازی‌ها را بیافریند و یا همچون پیش‌فرضی این کلیت را پیش کشد.[۳۷] لیوتار حتی تعریف زبان همچون تمامیتی یا مجموعه‌ای از بازی‌های زبانی را هم نادرست می‌داند. او هر سخن را مستقل از تمامیتی فرضی از انواع سخن می‌داند و، به نقل از ویتگنشتاین، می‌گوید که قاعده‌های زبانی پیش از بازی وجود ندارند، و قوانینی جاودانه نیستند که رعایت آنها الزامی باشد. لیوتار از «پیمانی موقت» به جای «نهادهای جاودانی» یاد کرده است. این «پیمان‌ها» را «پذیرش حداقل» خوانده است که در حکم پیش‌شرط آغاز بازی هستند. او در کتاب **اختلاف** این کمترین پذیرش را هم کنار

گذاشته و حکم کرده است که دیگر بازیگری درکار نیست و قاعده‌ی پذیرفته شده‌ای هم وجود ندارد. به این اعتبار لیوتار با آدورنو همنظر است که «هیچ اثر هنری در مقوله‌ها و قاعده‌های ارتباط آفریده و با آنها تشریح نمی‌شود.[۳۸] خلاصه، به نظر لیوتار اکنون کمترین «قبول مشترک» را نمی‌توان یافت. یگانه سویه‌ی خردمندانه، انکار دستیابی به نتیجه است و رسیدن به قاعده‌ای در بحث. تمایز دو طرف (اگر دو طرفی درکار باشد) عبورناپذیر است. پس آنچه در زبان بجا می‌ماند، جز «نظام جمله‌ها» چیزی نیست. نظام جمله‌ها جایگزین نظام سخن می‌شود که دستیابی به آن ناممکن است. هر سخن موردی است یکتا که از «باز دسته‌بندی شدن» می‌گریزد، و نمی‌توان شکلی میانجی میان اشکال سخن یافت. باور به «فرانوع» از میان رفته است. با انکار «فرا ـــــ» نظریه‌پردازی را انکار می‌کنیم، چرا که هرگونه نظریه در گستره‌ی «فرا ـــــ» جای دارد. به بیان دیگر «اندیشه، آگاهی، اخلاق، سیاست، تاریخ و هستی، بنا به موقعیت‌های گوناگون درکارند تا تسلسل جمله‌ای از پی جمله‌ی دیگری ممکن شود».[۳۹] از این رو منطق سخن را نمی‌توان از آن استنتاج کرد، بل همواره به این تعیّن‌ها که در قلمرویی فراتر از متن جای دارند رجوع می‌کنیم و هرگز به قطعیّت و یقین (یا به معنای قطعی) نخواهیم رسید.

لیوتار در مقاله‌ی «درآمدی به ایده‌ی پسامدرن» می‌نویسد که نبودن معنا در اثر، سازنده‌ی منش پسامدرن است. این انکار «زیبایی شناسی کلاسیک» است که سخت‌جان بود، اما سرانجام ازمیان رفت؛[۴۰] و جای دیگری می‌نویسد: «نقش ما به عنوان اندیشمند این است که دانش خود را از آنچه در زبان می‌گذرد ژرفتر کنیم، ایده‌ی بی جان اطلاعات را نقد کنیم، ابهام چاره‌ناپذیر را در قلب زبان آشکار کنیم».[۴۱]

دریدا نظریه‌ای در علم نوشتار بنیان نهاده است که انکار نظریه و نفی حضور معنا در نوشتار است. لیوتار گامی پیش نهاد و نظریه‌ای درباره‌ی انکار نظریه ارائه کرد. این «ناسازه» نشانه‌ی چیست؟ بن‌بست؟ ناتوانی پیش رفتن در قلمرو موارد خاص به دلیل «حاکمیت پنهان» موارد همگانی که در قلمرو «فرا ـــــ» طرح می‌شوند؟ به آخر خط رسیده‌ایم؟ باری دیگر در پایان یک سده با نیهیلیسم روبرو شده‌ایم؟ در پایان سده‌ی پیش «واپسین منادی متافیزیک» یا نخستین فیلسوف جدید می‌گفت: «میهمان ناخوانده بر در ایستاده است و...»[۴۲] لیوتار، اما هرگز نپذیرفته است که چشم‌انداز آینده «نیهیلیسم» باشد، یا تصویر او از موقعیت پسامدرن راهگشای نیهیلیسم است. او در کتاب **توضیح پسامدرن برای کودکان** نیهیلیسم را با «تروریسم اندیشگرانه» یکی دانسته است.[۴۳]

۳

ژیل دلوز پیش از دریدا نقدی همانند انتقاد او از ساختارگرایی ارائه کرده بود. در آثار مهم و برجسته‌ی فلسفیش نیز تا حدودی به منطق اصلی شالوده‌شکنی متن نزدیک شده بود؛ آثاری چون: **اسپینوزا و مسأله‌ی بیان**[۴۴]، **فلسفه‌ی نقادانه‌ی کانت**[۴۵]، **تجربه‌گرایی و ذهنیت**[۴۶]، **نیچه و فلسفه**[۴۷]، **منطق معنا**[۴۸] و **تمایز و تکرار**[۴۹]. دلوز، به معنایی خاص، پیرو هانری برگسون است و چند کتاب مهم درباره‌ی فلسفه‌ی او نوشته است. دلوز کتابی درباره‌ی فوکو به نام **فوکو** نوشته است که به نقد شالوده‌شکنی از اندیشه‌های میشل فوکو نزدیک است.[۵۰] او جدا از آثارش در زمینه‌ی نظریه‌ی ادبی، کتابی درباره‌ی نقاشی‌های بیکن با عنوان **فرانسیس بیکن، منطق احساس** نوشته است.[۵۱] دلوز از آن دسته اندیشگرانی است که گستره‌ی بررسی هایش مرز نمی‌شناسد. او نویسنده‌ی دو کتاب درخشان درباره‌ی سینماست. نخستین عنوان **تصویر- حرکت** دارد و به اثبات اهمیت نما در فیلم اختصاص دارد،[۵۲] دومی با عنوان **تصویر- زمان** به مسأله‌ی تدوین در سینما پرداخته است.[۵۳] از سوی دیگر دلوز همراه با فلیکس گتاری کتاب مشهور **ضد ادیپ** را در سخن روانکاویک نوشته است؛[۵۴] که مجلد نخست است از مجموعه‌ی **سرمایه‌داری و اسکیزوفرنی**، از مجلد دوم آن در همین فصل دقیقتر بحث خواهم کرد. اما آثاری که دلوز درباره‌ی ادبیات نوشته است، در بررسی ما اهمیت بیشتری دارند. از مشهورترین آنها آغاز می‌کنم: **مارسل پروست و نشانه‌ها** که نخستین بار به سال ۱۹٦٤ و بعد با تجدیدنظر در ۱۹۷۰ منتشر شده است.[۵۵] در این کتاب دلوز نوشته است: «کار پروست نه براساس یادآوری و نمایش خاطره‌ها، بل براساس شناخت نشانه‌ها استوار است».[۵٦] از عنوان کتاب، یا همین جمله که نقل کردم نباید به این نتیجه رسید که کتاب استوار به سخن نشانه‌شناسیک و یا بررسی ساختاری است. برخلاف، کتاب براساس نقدی رادیکال به نشانه‌شناسی مدرن شکل گرفته است. حکم اصلی دلوز در کتاب این است که مارسل پروست بنیانگزار تصویر و شکل تازه‌ای از «موقعیت اندیشه» است. اندیشه به گمان پروست چیزی است که از خارج از سوبژه، در پیکر نشانه‌ها، به ذهن می‌رسد. اندیشه سرچشمه‌ی خود را نه در سوبژه یا در «من» بل در نیروهایی غیرارادی خارج از «من» می‌یابد. این نیروها صرفاً به گونه‌ی نشانه‌هایی بر من ظاهر می‌شوند. راوی رمان پروست با چهار گونه نشانه (نشانه‌های زندگی اجتماعی، نشانه‌های عشق، نشانه‌های جهان محسوس و نشانه‌های هنری که تعالی دهنده‌ی سایر نشانه‌هایند) آشنا می‌شود. کتاب دلوز شرح این نکته است که چگونه راوی این نشانه‌ها را می‌شناسد و تاویل می‌کند و خود را درون لایه‌های گوناگون تجربه‌ای می‌یابد که نشانه‌ها را دسته‌بندی کرده‌اند. دلوز نظریه‌ای کلی

در مورد مشخصه هایی که این چهار نوع نشانه را از هم جدا می‌کنند، به دست داده و آن را با تجربه های راوی آزمایش کرده است. این تجربه ها ضابطه ای می شوند تا بتوان درستی تاویل ها، پاسخ های عاطفی (و روانی) و معناهای پیوسته به کنش ها را بشناسیم. حتی افزون بر این باتجربه ها، ساختار زمانی نشانه و مناسبت نشانه ها و گوهر آنها را می‌توانیم بشناسیم.[۵۷] بدین سان گونه ای فرازبان می یابیم که بهتر از هر ضابطه ی دیگری فرض های نظری داستان پروست را شرح می‌دهد. تاویل دلوز، نه‌تنها اندیشه ی نشانه‌شناسیک پروست را شرح می‌دهد، بل پژوهش های راوی در مورد نشانه ها را در نظریه ای جامع در مورد «اندیشه» طرح می ریزد. این بحث دلوز را ژرار ژنت پیگیری کرد. او از «زبان غیرمستقیم پروست» یاد می‌کند و از اینکه راوی به‌تدریج زبانی غیرمستقیم را می یابد و «به یاری آن عقاید خویش را بیان و پنهان می‌کند». مادام وردورن وقتی می‌گوید «از شما دلخورم» یعنی «از شما متشکرم»، دروغی استوار به پذیرش رمزگان از جانب هر دوسوی مکالمه.[۵۸] راوی در انتظار است تا به «دخترکان نوجوان» معرفی شود، نگاهی می‌کند پرسش آمیز که قرار است نه بیانگر شگفتی، بل بیانگر اشتیاق به شگفتی باشد؛[۵۹] و این ابهام در نثر پروست نیز راه می یابد، وقتی می‌گوید یا می پرسد: «هنر پیشه های بدی ما هستیم».[۶۰] ژنت می‌نویسد: «زبان رمان پروست زبانی است که آنچه را نمی‌گوید آشکار می‌کند، درست به این دلیل که آن را نمی‌گوید».[۶۱] این رازگونگی زبان که پروست، ژنت و دلوز از آن یاد می‌کنند، بنیان شالوده‌شکنی است.

دلوز در کتابی که به همراه گتاری با عنوان **کافکا در دفاع از ادبیات اقلیت** نوشت،[۶۲] از تاکیدی که در **پروست و نشانه‌ها** بر زبان داشت دور شد و به مایه های آثار کافکا پرداخت. او نوشت که شناخت آثار کافکا جز با «ریزبینی» آنها ممکن نیست. ابهام در مایه های این آثار آشکار است: راه‌هایی بی شمار به خانه ای می رسند، درهای متعدد قصر باز و بسته می شوند، همه چیز «چندگونگی معنا» را تثبیت می‌کند. کافکا چک بود و زبان آلمانی را به کار می‌گرفت. لیوتار به‌درستی نوشته است: «کافکا میان چک ها آلمانی بود؛ میان آلمانی ها یهودی بود؛ و میان یهودیان به اندازه‌ی کافی یهودی نبود».[۶۳] دلوز یادآور شده است که جویس و بکت ایرلندی بودند و زبان انگلیسی را به کار می‌گرفتند. این بنیان ادبیات اقلیت است: همواره حسرت از دست رفته ها را دارند. جویس به خاطره‌ی شهری که خود را از آن تبعید کرد، دل بسته بود و کافکا دلباخته‌ی معبد ویران‌شده‌ی **کتاب مقدس** بود. آثار کافکا بی‌مکانند و دلوز نشان می‌دهد که «بی‌مکانی» بنیان هنر مدرن است: موسیقی بی‌نت شوئنبرگ، فریاد مرگ لولو قهرمان اپرای آلبان برگ در لندن، شهری که در آن چونان روسپی- گدا- مهاجر (سه گونه زندگی در اقلیت) به‌سر می‌برد. ماری در اپرای

ویتسک و لولو در لحظه‌ی مرگ با یک صدا فریاد می‌زنند، و دلوز می‌گوید این صدایی است که در آثار کافکا می‌شنویم: صدای کسی که خانه‌ی خود را گم کرده است. سینمای «اکسپرسیونیست» یکسر بی‌مکان است (روبر وینه آفریننده‌ی اتاقک دکتر کالیگاری اهل پراگ بود، و در آلمان فیلم می‌ساخت)، پل وگنر پراگ را همچون «خانه‌ی از دست رفته» مکان فیلم خود کرده بود. کتاب کافکا، در دفاع از ادبیات اقلیت شالوده‌شکنی یک فرهنگ است.

آنچه در نوشته‌های دلوز درباره‌ی پروست و کافکا همچون انکار معنای صریح و مستقیم جلوه کرد، در اثر دیگرش منطق معنا که میان پروست و نشانه‌ها و کافکا در دفاع از ادبیات اقلیت نوشته شده) به گونه‌ای دقیقتر آمده است. این کتاب درباره‌ی لویس کارول و سفرهای آلیس اوست به سرزمین شگفتی‌ها و آینه‌ها. در این کتاب یکی از مهمترین مایه‌های اندیشه‌ی دلوز یعنی «معما» مطرح می‌شود. او در ستایش لویس کارول نوشته است:

> آثار او برای خواننده‌ی امروزی نوشته شده‌اند: کتاب‌هایی برای کودکان، در ستایش از دخترکان، با واژگانی با شکوه؛ آثاری باطنی، رمزی با رمزگان و رمزگشایی، با طرح‌ها و عکس‌ها، با محتوای روانکاویک ژرف، منطق صوری و مثال‌های زبانشناسیک. لذتی که امروز از این کتاب می‌بریم، اما، فراتر از این همه می‌رود، لذتی است که از بازی میان معنا و بی‌معنایی برمی‌خیزد. از تقابل آشوب و نظم فراگیر.[۶۴]

ترکیب زبان و ناآگاهی در آثار لویس کارول چیزی از نابودن معنا (در سویه‌ی ناآگاهی) نمی‌کاهد، بل زبان را فاقد معنا می‌کند. پندار راهیابی به معنای درونی چیزی از راه نامیدنش، در ذات حکم منطقی «الف، ب است» نهفته است. نظام سخن استوار به این حکم است. به‌راستی ما باید مدام کلام خود را قطع و اعلام کنیم: «این موضوع به این محمول مرتبط است، و به این کار می‌آید یا نمی‌آید.» دلوز، اما، منطق دیگری می‌جوید و تاکید می‌کند که منطق «الف، ب است» دربند متافیزیک علت و معلول مانده است. در گام بعد آن را دربند «فیزیک» می‌خواند، چرا که در آن «علم» رخدادها در زمینه‌ی علت و معلولی جای داده می‌شوند. بنا به همین منطق فیزیکی، هر واژه بیانگر چیزی دیگر است. گفتن «من» نسبت دادن وضعیت ویژه‌ای از امور به این «من» است.[65] یعنی «من» نه در خود، بل در نسبت با دیگری معنا می‌یابد. هیچ دالی به تنهایی مبنای حقیقت نیست، چیزی خارجی به دال‌ها معنا می‌بخشد. منطق تازه‌ای لازم است که آنها در خود معنا یابند.

این معنای درونی، گسست از اشکال فعل «بودن» است.[۶۶] اگر وابستگی یا تعلق به «بودن» را از عناصر زبانی حذف کنیم، زمان حاضر را «کنار گذاشته‌ایم»، و هر واژه به‌جای بیانگری چیزی دیگر در خود معنا می‌یابد. این منطق بنیادین زبان شاعرانه است. اما شاعران همواره از این منطق باخبر نیستند. نمونه‌ای از این آگاهی شاعر به منطق «واژگان در خود» را می‌توان در **کانتوهای** ازراپاند یافت. هرچند که دلوز از او مثالی نیاورده است، اما حتی شاید بتوان گفت بهترین مثال در اثبات حکم فیلسوف است. در **کانتوها**، حروف گرافیک چینی، ژاپنی، یونانی، فارسی و... همراه با علامت‌های ویژه‌ای که خود شاعر آفریده است، از منش دلالت گونه‌ی کانتوها کاسته‌اند و شعر او را پیش از هر چیز به «چیزی دیدنی» تبدیل کرده‌اند. اکنون منطق از شکل و از حضور خود واژگان به‌دست می‌آید و نه از دلالت‌های آشنای معناشناسیک.

ارسطو در **نظریه‌ی ادبی** میان طرح روایت و بنیان داستان مناسبتی درونی قائل شد.[۶۷] این مناسبت سازنده‌ی «گونه‌ای ادراک از متن» است که به یونانی آن را «آنا گنوری‌سیس» می‌خوانند، گونه‌ای شناخت ساختار منطقی طرح که در همین حال «دگرگونی ماست از نادانی به دانش».[۶۸] به گفته‌ی فرآی این مفهوم در حکم شناسایی سازوکار زیبایی‌شناسیکی است که شکل‌گیری فرهنگی را ممکن می‌کند: «فرهنگ گذشته تنها خاطره‌ی آدمی نیست، بل زندگی به خاک سپرده شده‌ی ماست و پژوهش در آن گونه‌ای شناسایی است که ما در آن می‌توانیم نه‌تنها زندگی گذشته‌ی خود، بل شکل کلی فرهنگی زندگی گذشته‌مان را بازیابیم».[۶۹] پس نظام تقلید را می‌توان تلاش برای دستیابی به شناخت دانست. افلاتون در **جمهوری** بنیان داستان را شکلی از شناخت (ادراک استوار به خرد) دانست که ما را از فرض‌ها (یعنی از پیشنهاده‌ها یا امکان‌ها) به شناسایی ناب می‌رساند.[۷۰] آیا می‌توان هر طرح داستانی را گذر از «بحران هویت» به «شناخت» دانست؟ اگر چنین باشد داستان **ادیپ** نمونه‌ای کامل و عالی از روایت داستانی به حساب می‌آید. چرا که طرح اصلی آن گذر از بی‌خبری نسبت به هویت است. رولان بارت، شاید به همین دلیل نوشته بود که روایت «از قانون پدری» جداناشدنی است.[۷۱] از سوی دیگر می‌توان استوار به همین استدلال، هر طرح داستانی را گونه‌ای **شکار** دانست، شکار هویت. کارلو گنزبرگ گفته است که نخستین راویان، شکارچیان بودند، آنان می‌توانستند سلسله‌ای از حوادث بهم‌پیوسته را تا نتیجه‌ی نهایی آن یعنی شکار یا کشف هویتی خاص دنبال کنند.[۷۲] اگر چنین باشد، می‌توان داستان‌های پلیسی یا جنایی را «نمونه»ی اصلی روایت داستانی دانست؛ و شرلوک هلمز بهترین نمونه‌ی قهرمان داستان خواهد بود، چرا که

او شکارچی اصلی داستان‌های سده‌ی پیش است. والتر بنیامین، ریشه‌ی پیدایی داستان پلیسی جدید را در آغاز سده‌ی نوزدهم یافت و نوشت ماجراهایی که قهرمان آثار فنی‌مور کوپرز یعنی موهیکان، آن شکارچی شجاع و حادثه‌جو از سر گذراند، الگوی اصلی کنش‌ها و شخصیت‌های داستان‌های جنایی نیمه‌ی نخست سده‌ی نوزدهم (که معمولاً حوادث آنها در پاریس رخ می‌دهند) شد. حتی داستان الکساندر دوما عنوان **موهیکان‌های پاریس** را داشت و در کتاب **رازهای پاریس** اژن سو، و گاه در رمان‌های بالزاک، اشاره‌های فراوانی به این شکارچی پیشرو می‌توان یافت. قیاس شهر بزرگ (پاریس) با جنگل، بارها در رمان‌های بالزاک تکرار شد.[۷۳] در داستان‌های پلیسی و جنایی آنچه را که بارت «قانون پدری» نام نهاده است، آسان می‌توان یافت: نیروهای حافظ نظم، پلیس، پایگان قدرت در یکسو و جانیان، قانون‌شکنان در سوی دیگر. وظیفه‌ی پلیس شکار جنایتکاران است و کار جانیان شکار موقعیت‌ها. پس دریدا آنجا که می‌گفت «هر روایت سندی است برای پلیس» حق داشت.[۷۴] یعنی هر روایت، بیان هراس از «کشف شدن راز راوی» نیز هست. ریشه‌ی هر روایت، چون بازی کودکان، هراس از جهان است.

در کتاب دلوز و گتاری به نام **هزار سطح صاف**[۷۵] این هراس همچون رابطه‌ای میان شناخت و پارانویا مطرح شده است. کتاب در واقع ادامه‌ی ضد ادیپ است و روشنگر «ساختار اسکیزوفرنیک غریزه». در **آنتی ادیپ** آمده بود: «هر فرد سرکوبگر غریزه است، نه‌تنها غرایز دیگران، بل غرایز خویشتن را درهم می‌کوبد. پلیس دیگران و خویشتن شدن، اساس انتقادی است و نه ایدئولوژیک».[۷۶] اما در **هزار سطح صاف** موضوع اصلی هراس از جهان است، و از این دیدگاه کتاب به آثار کیرکه گارد نزدیک می‌شود. به‌گمان دلوز و گتاری هر تاویل، از آغاز نشانی از هراس را در خود دارد، و آنان این هراس را «بیماری تاویل» می‌نامند.[۷۷] انسان موجودی است نشانه‌ساز، که از همان آغاز نشانه‌گذاری ــ که هدفش شناخت جهان است ــ ساختار «پارانوییک» درونش شکل می‌گیرد. نشانه‌ها را تنها در «نظام استبدادی پارانویا» می‌توان شناخت. نظام نشانه‌ها بیانگر اشتیاق به کشف، برتری، اقتدار و نظارت است. گونه‌ای کنش نمادین برای «درآوردن جهان به گستره‌ای خاص و ایجاد پایگانی برای کاربرد زور» است. اما همواره می‌توان «چیزی ناهمخوان با این پایگان و نظام نشانه‌ها» را نیز کشف کرد. از این‌رو، سازوکار نظام نشانه‌ها ایجاب می‌کند که نشانه‌ها نامتعیّن باشند. نشانه‌سازی برای مقتدران «که اساساً نشانه‌سازند»،[۷۸] همواره سرچشمه‌ی ترس و وانهادگی است.

هزار سطح صاف پیشروترین بحث در مناسبت طرح داستان، شناخت و پارانویاست. ساختار شگفت‌آور کتاب خواناست با استعاره‌ی مشهور نویسندگانش: ریزوم، گیاهی که

ساقه‌اش به گونه‌ای افقی در خاک رشد می‌کند.[۷۹] گیاهی که به گفته‌ی دلوز بی ریشه است. فاقد ساختار متکی به پایگان که «بی منطق» زندگی می‌کند و «شدن» آن تابع قانون و قاعده‌ی خاصی نیست.[۸۰] دلوز کتابش را «اصلی علیه شکل پارانوئیک مردانگی» خوانده است.[۸۱] کتاب در حکم راه یافتن به دنیای زیرزمینی است. اما آنجا هم نمی‌توان ریشه‌های ریزوم را یافت: گیاهی است که با هرگونه تلاش شیوه‌دار، سر سازگاری ندارد. واحدهایش «نومادهایی» هستند که «بی مکانترند از هرچه به تصور درآید، بی مکانِ کامل و ناب هستند.» و جامعه نیز متشکل از نومادهایی است که «بی مرز، فارغ از محدوده» کنار هم قرار گرفته‌اند. این نومادها به هزاران سطح صاف همانندند. سطحی که طرح ترکیبی آنهاست، همانطور که ریزوم الگوی آنهاست.[۸۲] استعاره‌ی «ریزوم» در سال‌های اخیر از سوی بسیاری از اندیشگران پذیرفته شده و شاید مشهورترین استعاره‌ی ادبیات پساساختارگرا باشد. به عنوان مثال اومبرتو اکو در کتاب **نشانه‌شناسی و فلسفه‌ی زبان** نوشته است که درک تمامی مناسبات میان مدلول‌ها (یا به گفته‌ای دقیقتر، از قول پیرس میان موارد تاویلی نشانه‌ها) ناممکن است. زیرا «معناشناسی دانشنامه‌ای» که مجموعه‌ی مناسبات درونی تاویل نشانه‌هاست، ناشناختنی است و «الگوی مناسبات نشانه‌ها» نه درخت (همچون الگوی معناشناسی فرهنگنامه‌ای) بل ریزوم است. اکو تاکید کرد که مقصودش از ریزوم دقیقاً معنایی است که دلوز و گتاری به کار برده‌اند «و در آن نقاط و موقعیت‌های ناآشکار و مناسبات معمولاً نادیدنی میان خطوط، آشکارند».[۸۳]

دلوز با طرح مفهوم **نوماد**، سرانجام «پاسخ خویش به زندگی فلسفی» را یافت. نخستین تعریف از «نوماد» در آثار دلوز در **تمایز و تکرار** آمده است؛ در این کتاب «نوماد» با تشخّص و فردیت یکی دانسته شده است: «واپسین کنشگری شکل».[۸۴] در آخرین آثارش مفهوم نوماد را به معنایی که در «نومادشناسی» لایبنیتس آمده است به کار برد. واپسین اثری که دلوز منتشرکرده است **مارپیچ** نام دارد، و موضوعش فلسفه‌ی لایبنیتس و زبان مارپیچ گونه‌ی فلسفی اوست. می‌دانیم که لایبنیتس سازنده‌ی اصطلاح «نوماد» است و تاکنون دقیقترین شرح از نوماد را در سخن فلسفی ارائه کرده است. دلوز از راه مبانی اندیشه‌ی لایبنیتس به تقابل زبان «مارپیچ‌ها» (شکل هنری مسلط در هنرهای تجسمی و حتی موسیقی باروک) در دوران باروک و زبان فلسفی مدرن پرداخت.[۸۵] او، پیشتر، در کتابی که درباره‌ی نقاشی‌های فرانسیس بیکن منتشر کرده بود (**منطق احساس**) تلاش داشت تا مارپیچ‌های باروک را در فرم‌هایی که بیکن تصویر کرده است، بیابد. به عنوان مثال در پرده‌ی «طرحی از چهره‌ی ایزابل راتهورن» دلوز این مارپیچ‌ها را که به شکستن شکل چهره منجر شده‌اند، کشف کرد. همانطور که مارپیچ‌های باروک گونه‌ای بیان

نومادهای لایبنیتس هستند، در ادبیات نیز ویرانی زبان طبیعی یادآور آنها و استوار است «به مسابقه‌ای میان لهجه‌ها، شیوه‌های ناشناخته‌ی تکلم، زبان غیررسمی و... زبان تخصصی».[۸۶] زبانی که می‌توان آن را به نیم‌واژه‌ها، فریادها، زمزمه‌ها و اصواتی نامفهوم فرو کاست؛ اصواتی که گاه در آثار آرتو و کافکا به گوش می‌رسند و در آثار بکت سلطه می‌یابند. یافتن مفهوم نوماد (و «اشکال» آن: مار پیچ، اصوات و...) در هنر مدرن ما را به نقد این هنر از تقلید می‌کشاند. در دنیای «نومادگونه»ی گیاهان بی‌ریشه‌ای که دلوز و گتاری تصویر کرده‌اند، تقلید بی‌معناست: «مفهوم تقلید نه‌تنها نابسنده است، بل به گونه‌ای بنیادین نادرست است».[۸۷] تقلیدکاری «در حوزه‌ی نظارت پلیس» و گونه‌ای بازسازی و تکثیر است: کنشی مکانیکی، بیانگر همنواگرایی، اجتماعی شدن، زیر سلطه و اقتدار رفتن، «تشابه» را مهم انگاشتن، از تمایز گریختن، به فرمان پدر یا حاکم در آمدن، نسخه‌برداری کردن، شبیه‌کشی، رونویسی کردن که سرانجام «به فرمان زیستن» را همراه می‌آورد. هنر استوار به تقلید، از این رهگذر «هنری است استوار به پارانویا».

یادداشت‌های فصل پانزدهم

1. H. Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Paris, 1988, p. 220.
۲. نگاه کنید به فصل «پسامدرنیسم در شهر» در کتاب:
D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, London, 1990, pp. 66-98.
۳. نقل از مقاله‌ی هابرماس با عنوان «معماری مدرن و پسامدرن» در:
H. Meschonnic, *op.cit.*, p. 221.
4. J.-F. Lyotard, "Du bon usage du postmoderne", *Magazine littéraire*, mars 1987, p. 97.
5. *Ibid.*, p. 97.
6. J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, 1979, p. 8
7. J.-F. Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfents*, Paris, 1988, pp. 113-115.
8. *Ibid.*, pp. 118-119.
9. H. Silverman ed, *Postmodernism, Philosophy and Arts*, London, 1990, p. 2.
10. J.-F. Lyotard, *La phénoménologie*, Paris, 1954.
11. J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, Paris, 1971.

12. J.-F. Lyotard, *Économie libidinal*, Paris, 1974.

13. J.-F. Lyotard, *Instructions paiennes*, Paris, 1977.

14. J.-F. Lyotard, *Les transformateurs Duchamps, Paris, 1977.*

لیوتار پیشنهاد می‌کند که به جای واژه‌ی انگلیسی *Performer* (نمایشگر و نیز اجراکننده) واژه‌ی *Transformer* (دگرگون کننده) را به کار گیریم. واژه‌ی نخست ریشه در واژه‌ی کهن فرانسوی *Perfournir* دارد (شکل دهنده) و واژه دوم معنای تغییردهنده‌ی شکل دارد. در سخن هنری مهمتر از این منش دگرگون کننده چیزی نیست.

15. J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, 1979.

16. J.-F. Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, 1988.

17. J.-F. Lyotard, *Le différend*, Paris, 1983.

18. J.-F. Lyotard, *Heidegger et "les juifs"*, Paris, 1988.

19. J.-F. Lyotard, *L'inhumain, Causeries sur le temps*, Paris, 1988.

۲۰. برگزیده‌ای از نوشته‌های لیوتار، به‌ویژه نوشته‌هایش در زمینه‌ی سخن زیبایی‌شناسیک به زبان انگلیسی منتشر شده است:

A. Benjamin ed, *The Lyotard Reader*, London, 1989.

لیوتار مقدمه‌ی مهمی درباره‌ی مفهوم نوشتن به این مجموعه افزوده است. کتاب جالبی هم درباره‌ی لیوتار به انگلیسی چاپ شده است:

G. Bennington, *Lyotard, Writing the Event*, Manchester u.p., 1987.

21. F. Guibal and J. Rogozinski, *Témoigner du différend*, Paris, 1989.

22. *Entretiens avec "Le monde", philosophies*, Paris, 1984, p. 150.

23. J.-F. Lyotard, *Dérive a partir de Marx et Freud*, Paris, 1973.

24. J.-F. Lyotard, *Économie libidinal*, pp. 54-55.

25. J.-F. Lyotard, *Instructions paiennes*, p. 28.

26. *Ibid.*, p. 47.

27. J.-F. Lyotard, *Le différend*, p. 94.

28. *Ibid.*, p. 188.

29. *Ibid.*, p. 199.

30. *Ibid.*, p. 201.

31. J.-F. Lyotard, *L'inrumain, causeries sur le temps*, pp. 17-18.

۳۲. نگاه کنید به مقاله‌ی لیوتار «جایگاه از خودبیگانگی» در:

J.-F. Lyotard, *Dérive a partir de Marx et Freud*, Paris, 1973.

این مقاله آغاز طرح لیوتار از «شرایط پسامدرن» است. در مورد رابطه‌ی اندیشه‌ی لیوتار با نقد مارکس از اقتصاد سیاسی، هنوز پژوهش مهمی ارائه نشده است. این نکته را یادآوری کنم که میان پیشروان ساختارگرایی و «پساساختارگرایی» لیوتار یگانه کسی است که سال‌ها

فعالیت سیاسی انقلابی داشته است. او از مبارزان گروه «سوسیالیسم یا بربریت» بود.

33. J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, p. 37.

34. J.-F. Lyotard, *La postmoderne expliqué aux enfants*, p. 94.

35. J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, p. 7.

36. J.-F. Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, p. 103.

۳۷. لیوتار این قاعده‌ی فون نویمان در نظریه‌ی بازی‌ها را که بازی را «مجموعه‌ی قاعده‌های آن» معرفی می‌کند، نپذیرفته است، و مفهوم بازی را تعریف‌ناپذیر و دست‌نیامدنی می‌داند، زیرا این تعریف خود در بازی زبانی می‌گنجد.

J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, p. 23 (n. 33).

اشاره‌ی لیوتار به قطعه‌های ۶۵ تا ۸۴ **پژوهش‌های فلسفی** ویتگنشتاین است.

38. T.W. Adorno, *Théorie ésthetique*, tran. M. Jimenez, Paris, 1974, p. 149.

لیوتار در کنفرانس «هنر و ارتباط» (سوربن، اکتبر ۱۹۸۵) این حکم آدورنو را در برابر نظریه‌ی کانت در مورد پذیرش اثر هنری (و منش ارتباطی آن) قرارداد. لیوتـــار کوشید تا معنای سنتی ارتباط را انکار کند:

J.-F. Lyotard, *L'inhumain*, pp. 119-129.

39. J.-F. Lyotard, *Le différend*, p. 11.

لیوتار برای این حکم خود، و اساساً برای کتاب **اختلاف**، دو پیشرو می‌شناسد: کانت در سومین نقدش (**نقد نیروی داوری**) و ویتگنشتاین در آخرین آثارش، به‌ویژه **پژوهش‌های فلسفی** که لیوتار آن را «چهارمین نقد» یعنی ادامه‌ی کار کانت می‌نامد.

40. A. Benjamin ed. *The Lyotard Reader*, pp. 181-193.

41. J.-F. Lyotard, "Rules and Paradoxes and Svelt appendix", *Cultural Critique*, 5, 1986, p. 218.

42. F. Nietzsche, *The Will to Power*, trans. W. Kaufmann, New york, 1967, p. 7.

43. J.-F. Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfents*, p. 9.

44. G. Deleuze, *Spinoza et le problem de l'expression*, Paris, 1968.

45. G. Deleuze, *La philosophie critique de Kant*, Paris, 1963.

46. G. Deleuze, *Empirisme et Subjectivité*, Paris, 1953.

47. G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, 1962.

48. G. Deleuze, *Logique du sense*, Paris, 1969.

49. G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, 1968.

50. G. Deleuze, *Foucault*, Paris, 1988.

51. G. Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, 2 vol., Paris, 1981.

52. G. Deleuze, *Cinéma 1- L'image- mouvement*, Paris, 1983.

53. G. Deleuze, *Cinéma 2- L'image- temps*, Paris, 1985.

54. G. Deleuze and F. Guattari, *L'anti-oedipe*, Paris, 1972.
55. G. Deleuze, *Marcel proust et les signes*, Paris, 1970.
56. *Ibid.*, p. 9.
57. *Ibid.*, pp. 102-107.
58. G. Genette, *Figures*, Paris, 19, vol. 2, pp. 251-252.
59. M. Proust, *A la recherche du temps pérdu*, Paris, 1954, vol. 1, p. 855.
60. *Ibid.*, pp. 855-856.
61. G. Genette, *op.cit.*, p. 267.
62. G. Deleuze and F. Guattari, *Kafka, pour une littérature mineur*, Paris, 1975.
63. J.-F. Lyotard, "The Story of Ruth", A. Benjamin ed, *op.cit.*, p. 250.
64. G. Deleuze, *Logique du sense*, p. 122.
65. *Ibid.*, pp. 22-24.
66. *Ibid.*, p. 33.
67. Aristotle, *The Works, vol XI : Rhetorical Poetica*, ed. W.D. Ross, Oxford, 1971, 1450b.

نورتروپ فرآی اندیشه (یا به بیان ارسطو Dianoia) را «مایه‌ی اصلی اثر» می‌داند، و به همین دلیل مناسبت میان طرح و داستان را «گونه‌ای دانایی» می‌خواند، چیزی که ارسطو anagnorisis می‌نامید.

N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1965, p. 52.

و نیز نگاه کنید به:

N. Frye, *Fables of Identity*, New york, 1963, p. 24.

68. Aristotle, *op.cit.*, 1452a.
69. N. Frye, *Anatomy of Criticism*, p. 346.

۷۰. افلاطون، دوره آثار، ترجمه م.ح. لطفی، تهران، ۱۳۵۷، ج ٤، ص‌ص ۱۱۲۸-۱۱۲۷.

71. R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, 1982, p. 20.
72. C. Ginzburg, "Signs, pistes, traces", *Le debat*, novembre 1980.
73. W. Benjamin, *Charles Baudlaire, A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, tran. H. Zohn, London, 1973, pp. 41-43.
74. J. Derrida, "Living on: Border Lines", H. Bloom et al, *Deconstruction and Criticism*, New york, 1979, p. 104, p. 102.
75. G. Deleuze and F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris, 1980.

plateau درعنوان این کتاب اسم عام است، به گسترده‌ترین معنای «سطح صاف».

76. G. Deleuze and F. Guattari, *L'anti-oedipe* p. 415.
77. G. Deleuze and F. Guattari, Mille plateaux, p. 144.

78. *Ibid.*, p. 494.

۷۹. Rhizome از تبار یونانی Rhiza به معنای ریشه: «ساقه‌ی زیرزمینی برخی از گیاهان که غده‌هایی در رویه‌ی آن آشکار می‌شود و ریشه‌هایش خودرو هستند و در بخش زیرینش می‌رویند»:

Dictionnaire Robert, Paris, 1981, vol. 6, p. 24.

80. G. Deleuze and F. Guattari, *op.cit.*, p. 336.ff.

Rhizome عنوان رساله‌ای است که دلوز و گتاری به سال ۱۹۷۶ در پاریس منتشر کردند و در **هزار سطح صاف** آن را به گونه‌ای کاملتر آوردند.

81. *Ibid.*, p. 353.

82. *Ibid.*, pp. 472-473.

83. U. Eco, *Semiotique et philosophie du langage*, Paris, 1988, pp. 112-113.

برای تمایز معناشناسی دانشنامه‌ای و معناشناسی فرهنگنامه‌ای در بحث اومبرتو اکو نگاه کنید به فصل یازدهم کتاب حاضر.

84. G. Deleuze, *Différence et répétition*, p. 54.

85. G. Deleuze, *Le pli*, Paris, 1988.

در مورد اهمیت نوماد در اندیشه‌ی دلوز نگاه کنید به:

B. Paradis, "Leibniz: Un monde unique et relatif", *Magazine littéraire*, septembre 1988, pp. 26-29.

این شماره‌ی نشریه درباره‌ی دلوز است و گفتگوی مهمی با او (درباره‌ی فلسفه) در آن چاپ شده است. اما جای مقاله‌ای درباره‌ی اندیشه‌ی دلوز در زمینه‌ی نظریه‌ی ادبی در آن خالی است.

86. G. Deleuze and F. Guattari, *op.cit.*, p. 14.

87. *Ibid.*, p. 374.

کتاب چهارم
تأویل متن

که از اعتماد خواب سجده آفتاب و ماه و ستاره پیش او و معرفت تاویل آن، چاه و زندان و شبش بر یوسف خوش شده بود.
مقالات شمس تبریزی، دفتر اوّل، ص ۱۱٤

درآمد

هرمنوتیک را می‌توان «آیینی» باسابقه و بسیار کهن دانست. روش تاویل ریشه در باور به «تقدس متن» دارد. گونه‌ای محدود کردن دو جهان بیرونی و درونی است به متن. از بسیاری از پیامبران و آموزگاران اخلاق، کتاب‌ها به جا مانده است؛ به چشم مؤمنان، معنای نهایی هر چیز در این کتاب‌ها نهفته است، تنها باید این معانی را از راه تاویل متون کشف کرد؛ کاری که خود ساده نیست و مقدماتی را می‌طلبد که نخستین آنها تزکیه‌ی نفس است. به پیروی از زبان عبری مفهوم «اهل کتاب» در بسیاری از زبان‌ها به معنای اهل ایمان است، و نشانی از تقدس متن. این تصور که حروف نوشتاری رمزهای بنیادین و نامکشوفند، گاه همچون انطباق آنها با صورت‌های فلکی و گاه در همخوانی آنها با «اعیان هستی» جلوه کرده است و گامی است به سوی تاویل.[1] واژه‌ی یونانی «هرمنیا» از نام هرمس آمده است و هرمس رسول و پیام‌آور خدایان بود. پیوند میان نامیرایان و میرندگان که گاه خبرهای خوش داشت و گاه اخبار شوم. گفته‌اند راهنمای روح مردگان به جهان دیگر نیز او بوده در رساله‌ای **کراتیلوس** افلاتون، تاکید شده است که هرمس خدایی است که زبان و گفتار را آفریده است، هم تاویل‌کننده است و هم پیام‌آور. ارسطو «هرمنیا» را صرفاً گشودن رمز تمثیل‌های کهن نمی‌دانست، بل تمامی سخن و دلالت و معنا را در این عنوان جای می‌داد. با نوشته‌های اگوستن قدیس، هرمنوتیک همچون «علم تاویل» مطرح شد. در اروپای سده‌های میانه نه تنها سخن دینی، بل تمامی دانش و فلسفه، رنگ تاویل به خود گرفت. روش تاویل به مجموعه‌ی متون گسترش یافت و شماری از فیلسوفان و نویسندگان، خود را ناچار یافتند که شرح‌ها و تاویل‌هایی بر اندیشه‌ها و آثار دشوار خویش بنویسند. به عنوان مثال کتاب **ضیافت** اثر دانته را می‌توان یکی از مهمترین آثار تاریخ هرمنوتیک به حساب آورد.

در هند کهن کتاب آننده وردنه کشف رمز متون را آموزش می‌داد، در کابالا و عرفان یهودی از «کتاب آفرینش» یاد شده است که رسیدن به تاویل نهاییش در حکم پایان هستی

است. نخستین مسیحیان علم تاویل متون را از «حکمای اسکندریه» آموخته بودند؛ و بنیان بسیاری از اندیشه‌های مسیحی را می‌توان در عقاید گنوسی یافت. رساله‌های مشهور به *Corpus Hermeticum* هرمس خدای یونانی را با توت خدای مصر کهن یکی می‌داند. این توت همان خدایی است که بنا به افسانه‌ای کهن که افلاتون در **فایدروس** نقل کرده است، نوشتار را آفریده است. رساله‌ها، نقش مهمی در پیدایش عقاید گنوسی، و سپس اندیشه‌ها و باورهای مسیحیان داشتند. میان مسلمانان، اخوان‌الصفاء، حروفیان، اسماعیلیان، باطنی‌ها و اهل تصوف تاویل رمزی کلام خداوند را یکتا راه سعادت می‌شناختند، و «روش تاویل» را کامل کردند. به اعتبار این پیشینه‌ی دینی- عرفانی و ادبی، هرمنوتیک راهی تازه یافته نیست. اما آنچه مارتین هیدگر «پدیدارشناسی هرمنوتیک» نامیده، بی‌شک تازه است. هرمنوتیک جدید، علامت‌ها و نشان بسیار از «علم تاویل» کهن به همراه دارد. کشف این همه خود وظیفه‌ای است دشوار.[۲] هرمنوتیک کهن به معنای اصلی و نهایی متن باور داشت. بنا به بنیان این نگرش، هر متنی که انسان نوشته باشد، معنایی دارد که مراد ذهن مولف بوده است و کشف «نیّت» مولف هرچه هم که کاری دشوار باشد، ناممکن نیست. در مقابل، متنی که خداوند فرمان به نوشتن آن داده است، معنایی باطنی دارد که کشف آن برای ما ناممکن است، هرچند که معناهای ظاهری آن را می‌توان شناخت.[۳]

تاویل در زبان‌های فارسی و عربی به معنای بازگرداندن چیزی به اوّل، به اصل آغازینش است. ناصرخسرو در **جامع‌الحکمتین** نوشته است: «... و تاویل بازبردن سخن باشد به اوّل او، و اوّل همه موجودات ابداعست کو بعقل متحدست و موید همه رسولان عقلست».[۴] تاویل متن، در حکم کوشش برای راهیابی به افق معنایی اصیل متن است. تاویل در هرمنوتیک کهن استوار بر این باور است که متن به هر رو معنایی دارد، خواه ما آن را بشناسیم، خواه نشناسیم؛ و این باوری است «کلام محوری» که به هر دلیل، معنا را موجود و حاضر می‌داند، جدا از اینکه ما به این «حضور» آگاه باشیم یا نه. شاخه‌ای معتبر از هرمنوتیک مدرن، این بینش کلام محوری را نمی‌پذیرد. هیدگر، گادامر و ریکور اساساً به معنای نهایی و «اصیل» بی‌باورند. شاخه‌ای دیگر معنای اصیل را می‌پذیرد و آن را به «نیّت مولف» مرتبط می‌داند (هرش تاکنون مهمترین نظریه‌پرداز این دسته است). جدل فکری این دو شاخه‌ی هرمنوتیک با یکدیگر و نیز مباحث گادامر با هابرماس (در مورد زبان) و ریکور با ساختارگرایان (در مورد روش) از مهمترین مباحث اندیشگرانه‌ی دهه‌های اخیر محسوب می‌شوند. هرمنوتیک مدرن، همچون نشانه‌شناسی و ساختارگرایی، گستره‌ای فراتر از بررسی متون ادبی یافته است و در تمامی شاخه‌های «علوم انسانی» به کار می‌رود.

یادداشت‌های درآمد به کتاب چهارم

۱. در مورد سرچشمه‌های ناشناخته‌ی هرمنوتیک نگاه کنید به:

G. Gusdorf, *Les origines de l'herméneutique*, Paris, 1988.

مباحث این کتاب، به ویژه در مورد «هرمنوتیک در اسکندریه» (فصل نخست از بخش نخست، ص ص ۳۹ ـ ۱۹) و «بینش رمانتیک و هرمنوتیک» (تمامی بخش دوم کتاب، خاصه ص ص ۲۲٤ـ ۱۸۹، که به «خواندن متن» مربوط می‌شود) تازه و بسیار جذابند. جدا از این کتاب نگاه کنید به:

Poetique, 23, 1975.

۲. در این مورد، هنوز، موارد ناشناخته بسیارند. ما حتی به دقت نمی‌دانیم که نخستین کاربرد واژه‌ی «هرمنوتیک» در دوران جدید، در چه متنی بود. نویسندگانی معتقدند که این نخستین کاربرد، به متن J. C. Dannhauser به نام *Hermeneutica Sacra* یا **هرمنوتیک مقدس** که به سال ۱٦٥٤ نوشته شده است، بازمی‌گردد. حدود صد سال بعد در **تفسیر عهد جدید** ارنستی واژه‌ی هرمنوتیک آمده است:

R. E. Palmer, *Hermeneutics*, North western u. p., 1969, p. 34.

کتاب ارنستی تأثیر زیادی بر شلایرماخر گذاشت. همپای تاثیر کتاب یوهان یاکب رامباخ **نهادهای هرمنوتیک قدسی** (۱۷۲۳).

۳. از این رو در مباحث دینی، مفاهیمی چون «علم باطن»، «علم باطنِ باطن»، «علمِ ظاهر باطن» و... مطرح شده است. مفاهیمی که به پروبلماتیک های پیچیده‌ای منجر شده است.

٤. ناصرخسرو، **جامع الحکمتین**. تصحیح: هـ. کربن، م. معین، تهران، ۱۳٦۳، ص ۱۱٦.

فصل شانزده

تاویل و دانایی: از متون کهن تا فروید

در نوشته‌های هر خلوت‌نشینی پژواکی از بیابان‌های تهی به گوش می رسد.

نیچه

۱

لائودزو در **دائود جینگ** می‌گوید: «آموختن رها کن، اندوه سر آید.». و «راهیان دانش ویرانگران ملک اند، نکوهشگران دانش رحمت زمین» و «رشته‌ای ناگسستنی وصف ناشدنی است. به هیچ بازگردد». اما باز حکم می‌کند «خویشتن‌شناس، جاویدی» و «بر جاودانگی دانا باش». گونه‌ای از دانش نکوهش می شود و گونه‌ای دیگرستایش[۱]. در گونه‌ی دوم دانستن اشراق است، مکاشفه‌ای است که راز هستی را چنان‌که هست بر ما می نمایاند، بی‌پیرایه‌ی تاویل. ذهنی که به اندیشیدن در محدوده‌ی خرد فلسفی غرب عادت کرده است، وقتی با معنایی روبرو می شود که در سانسکریت «دیانه» خوانده می شود و پاتانجالی آن را تعمق و تفکر دانسته است، بی فاصله مفهوم آشنای «لوگوس» یا اندیشه در فلسفه‌ی یونان کهن را متصور می شود. اما دیانه تنها در «سامادی» یا گستره‌ای فراتر از اندیشه معنا دارد. گستره‌ای که در **یوگه سوتره** پاتانجالی (پاره‌ی سوم قطعه‌های نخست تا یازدهم) شرح آن آمده است، اما بر این نکته نیز تاکید شده است که شرح در این مورد کارآ نیست، چرا که «سامادی» در گستره‌ای فراتر از خرد جای دارد و از این‌رو «به بیان تاویلی» درنمی آید. مفهوم «پرنجه» با لوگوس یونانی قابل قیاس است، پرنجه از «سانجنه»و «وینجنه» متمایز است، هریک به شیوه‌ای، به کلام درمی آیند و از جنبه‌ای خاص به لوگوس همانندند.[۲] حتی کسانی که «پرنجه» را «خرد متعالی» ترجمه کرده‌اند، باز در بند تمایز سوبژه / ابژه باقی مانده‌اند و تعالی را فرارفتن از این تمایز، و در شکلی خاص فرارفتن سوبژه، از محدوده‌ی تجربه و کنش، دانسته‌اند. در **بگود گیتا** (فصل ششم)، و در رساله‌ی **دمه‌پاده**، دانایی فراتر از تعریف و تاویل دانسته شده است، و تلاش برای تاویل آن بی حاصل شمرده شده است.

چنین شکلی از گذر از تاویل، به هیچ‌رو به این معنا نیست که هرگونه کنش تاویلی ذهن را انکار کنیم. برعکس بر پایه‌ی این بینش، تاویل لحظه‌ای است از پنهانکاری معنای

نهایی. بنا به نظریه‌ی «دوانی» که در سده‌ی یازدهم میلادی شعرشناس سانسکریت ممم مته آن را به شکلی خلاصه بیان کرده است و شرح دقیق آن در کتاب **دونیالوکه** اثر آننده وردنه آمده است (کسی که تودورف او را «بی‌شک بزرگترین نظریه‌پرداز متون نمادین» نامیده است)[۳] و بنا به شرحی که آبینه واگوپته از کتاب آننده وردنه ارائه کرده است، هر واژه دارای چهار نقش متفاوت است: ابیده نخستین نقش نمایشگر توان واژگان در دلالت معنایی است، یعنی دلالت معنای کلی و تجریدی واژه. آشکارا در هیچ جمله‌ای واژگان به این معنای کلی و نخستین خود دلالت ندارند، بل آن‌ها بر اساس قاعده‌های نحوی نقش تازه‌ای می‌یابند که دلالت به معنای خاص است و آن را «تاتپریه» می‌خوانند. در شماری از متون مقدس، واژگان یا حروفی درک ناشدنی هستند و این نقش ابیده است، اما بیشتر واژگان بنا به قواعد نحوی‌زبان‌شناختنی هستند و این نقش تاتپریه است. دو نقش دیگر واژه به کاربرد مجازی آنها بازمی‌گردد، معنای مجازی و دلالت مجازی را به ترتیب لکشنه و وین‌جنه می‌خوانند.[۴] کشف معنای واژگان در یک جمله، یعنی تاتپریه، کار زبانشناسان است، اما کشف معانی مجازی واژگان، در انفرادش یعنی لکشنه و نیز در پیوندی که با مجازهای دیگر در سخنی نمادین می‌یابد، یعنی وین‌جنه کار تاویل کنندگان است. به عبارت دیگر همانطور که میان معنای نخستین واژه (گوهر آن) و معنای نحوی واژه (شکل ظهور یا کاربرد آن) تفاوت هست، میان معناهای مجازی انفرادی و معناهای پیوندی مجازی نیز تفاوت هست. رود، رود گنگ، آب مقدس، آب مقدس رود گنگ، چهار نقش واژه‌اند. رابطه‌ای مرموز و ناشناختنی میان واژه‌ی رود و واقعیت رود وجود دارد که گاه با شناخت تبار واژه سویه‌هایی از آن، به معنای محدود، دانسته می‌شود. (واژه‌ی سانسکریت رود، به معنای اشک است) سقراط نیز در مکالمه‌ی **کراتیلوس** افلاتون میان واژگان و «معنای گوهری و نهانی» آنان مناسبتی قائل است و تاویل مواردی از آنان را به «حالت جذبه و مکاشفه‌ای» نسبت می‌دهد که در لحظاتی از گفتگو به او دست داده است.[۵] اما زمانی که واژه‌ی رود در جمله‌ای یا سخنی به کار می رود دارای معنایی خاص می‌شود، و گاه به رودی خاص اشاره می‌کنیم، همچون رود گنگ. اینجا معنای مشخص و محدود رود دانسته می‌شود. اما رود گنگ مقدس است. نسبت میان تقدس و گنگ (معنای خاص رود) همچون رابطه‌ی میان لفظ رود و واقعیت نهانی رود دانستنی نیست. تنها در کاربرد مجازی واژه یعنی در جمله‌ای یا سخنی، این نسبت شناخته می‌شود و ما درمی‌یابیم که مقصود آب مقدس رود گنگ است. آن کس که از شنیدن رود، خود را در آب مقدس رود گنگ یابد، تاویل واژه را دانسته است، و به راستی می‌توان گفت که از تاویل گذشته است. تاویل کنشی خودکار نیست. باید چیزی در متن باشد ــ یا حجتی بیرون متن ــ که نشان دهد معنای فوری متن نابسنده

است، تا همین آغازگاه متن شود. برای آن کس که معنای فوری متن نابسنده است، تاویل ضرورت دارد.

یونانیان هرمس را پیام‌آور خدایان می‌شناختند. سقراط در مکالمه‌ی کراتیلوس افلاتون، او را آفریننده‌ی زبان و گفتار و تاویل دانسته است:

> به گمانم نام هرمس نمودار سخن گفتن است و به این معناست که او را تاویل کننده، یا پیام‌آور یا دزد، یا سوداگر دانسته‌اند، که این همه یکسر به زبان مرتبط می‌شوند. چنانکه به تو گفتم نام ایریس در کلام بسیار به کار می‌رود و واژه‌ای هم هست که هومر آن را زیاد به کار می‌برد، یعنی امساتو که چنین معنا می‌دهد: او طرحریزی کرده است. قانونگذار از این دو واژه نام خدایی را ساخته است که زبان و گفتار را اختراع کرده است، و می‌توانیم چنین فرض کنیم که او به ما کاربرد این نام را می‌آموزد و می‌گوید: دوست من، از آنجا که او طراح حکایت‌ها و گفته‌هاست او را ایره‌مس بخوان، و این واژه را بعدها به هرمس تبدیل کردیم. ایریس همچنین از فعل ایریه (گفتن) آمده است. ایریس پیام‌آور خدایان نیز هست.[۶]

سقراط ادامه داده است که سخن همه چیز است، می‌تواند گاه راست باشد و گاه دروغ، پس با «پان» یعنی خدایی که نیمی از او به دلیل راستی، بالاست و انسانی و نیمی دیگرش به دلیل دروغ زیرین است و به شکل بز پیوند دارد. می‌توان خداوند سخن یعنی هرمس را پدر «پان» دانست. زبان هم گاه راست و انسانی است و گاه ناراست و حیوانی. پس منش اصلی هرمس ابهام است و ابهام گوهر کلام است: در غیاب هرمس، در دوران جدید، نیازمند هرمنوتیک شده‌ایم. به معنایی محدودتر، هرمنوتیک سر و کار داشتن با گفتار و نوشتار است و از این رهگذر با تاویل متون.[۷]

به نظر پل ریکور هرمنوتیک شگردی خاص نیست که دانش به آن و کاربردش ویژه‌ی دانایان و متخصصان باشد، بخشی است از نکته‌ی همگانی شناخت، چنانکه «هرمنیا» نزد ارسطو به معنای تمامی سخن، دلالت و معنا بود. این مهمترین پیش‌فرض «روش تاویل متون» است که «همواره در خواندن، تاویل خواننده سازنده‌ی معناست». همانطور که کاربرد اسطوره‌های یونانی در اندیشه‌ی فلسفی (فیزیک و اخلاق) رواقیان، معنای تازه‌ای به این اسطوره‌ها بخشید؛ و یا تاویل‌های متعددی از عهد عتیق وجود داشت که با یکدیگر خوانا نبودند، و پس از پیدایش مسیحیت، منشی تازه ــ بر اساس تاویلی تازه ــ برای

حوادث، نهادها و شخصیت‌های **عهد عتیق** پیدا شدند که یکسر با برداشت‌های کهن تفاوت داشتند. البته در تاریخ هرمنوتیک مباحث متالهین یهودی و تاویل کنندگان **کتاب مقدس** نقش برجسته‌ای دارد و راه را بر بسیاری از نوآوری‌های نویسندگان مسیحی گشوده است.[۸] با کتاب **آیین مسیحیت** اگوستن قدیس، برداشت جدید از مفاهیم **کتاب مقدس** به گستره‌ی فلسفه نیز راه یافت. به گمان اگوستن اگر متنی بتواند معناهای گوناگون داشته باشد، مثلاً معناهای تاریخی، یا فلسفی متعدد، پس دلالت متن بارها بیش از دلالت نشانه‌های سازنده‌ی آن خواهد بود. کنش خواندن و تاویل ذهنی متن، که به هر رو استوار به فاصله و جدایی از متن است معناهای تازه‌ای می آفریند که به متن منش جدیدی می‌بخشد.[۹] خواندن یا رویارویی با متون در اندیشه‌ی یونانی و رومی دو گونه بود: نظریه‌ی بیان و هرمنوتیک. اما این دو از هم جدا نبودند. تودورف تاکید کرده است که «هرمنــوتیک اگوستن ریشه در نظریه‌ی بیان سیسرون داشت».[۱۰] و از قول شلایر ماخر نوشته است: «همبستگی میان علم بیان و هرمنوتیک در این واقعیت نهفته است که تمامی کنش شناخت، شکلی دیگر از کنش بیان است». آست اندیشگر همدوره‌ی شلایر ماخر نوشته بود: «شناخت و توصیف یک اثر در حکم بازتاب یا بازسازی چیزی است که به نقد به شکل ساخته‌شده‌ای وجود دارد».[۱۱] شناخت و توصیف در حکم یک کنش است. شناخت توصیفی بیان شده و گاه بیان ناشده است که به شکل تفسیری ذهنی وجود دارد. به نظر اگوستن، تاویل متن یک **علم** است و می‌توان قاعده‌های این علم را تدوین کرد.[۱۲] برای تاویل **کتاب مقدس**، تاویل‌کننده باید دستکم به سه زبان عبری، یونانی و لاتین آشنا و از علوم طبیعی باخبر باشد.

هرمنوتیک به نظر اگوستن قدیس، از تمایز معنای نخستین یا گوهری هر واژه، با معنای رمزی آن آغاز می‌شود. اگوستن هرگونه بیان مجازی را «قابل تاویل» می‌دانست، اما نمی‌پذیرفت که هر مجازی دارای معنایی رمزی است.[۱۳] در **آیین مسیحیت** از رمز اعداد و واژگان یاد شده است. به گمان اگوستن در نام‌های خاصی که در **کتاب مقدس** آمده است معناهای رمزی نهفته‌اند، و می‌پرسد که آیا عیسی مسیح با نامگذاری شمعون به پطروس ثابت نکرده است که نام‌های قدیسان دلخواه و متکی به گزینش فردی نیست؟ به نظر اگوستن اعداد نیز در **کتاب مقدس** رمزهای واقعیت به شمار می آیند. این که جهان در شش روز آفریده شده است، رمزی کلیدی است و هر رقم دیگری که در **کتاب مقدس** آمده است نیز نشان از واقعیتی ناپیدا دارد.[۱۴] اگوستن راه درست رمزگشایی **کتاب مقدس** را استفاده از خود آن کتاب می‌دانست و معتقد بود که باید به یاری پاره‌ای از متن، راز پاره‌ای دیگر را کشف کرد. راهی که توماس قدیس آن را ــ جدا از دشواریش ــ کامل و درست دانست.[۱۵]

آیین **مسیحیت** استوار به «هرمنوتیک زبان» است و میان نشانه، نماد و «سرّ»[۱۶] تمایز می‌گذارد. می‌توان هرچیز را به یاری نشانه شناخت، یا به یاری نماد لحظاتی از آن را آشکار کرد، اما «سرّ» وسیله‌ی پوشاندن «حقیقت پنهان» است. تاویل گاه، و برای پاری کسان «آشکارکننده‌ی سرّ» است. پس از اگوستن قدیس، تاویل **کتاب مقدس** راه تازه‌ای یافت. نقطه‌ی عطف تاریخ تاویل‌های مسیحی پیدایش مذهب پروتستان بود.[۱۷] متالهین پروتستان به سهم خود پاری از مهمترین تاویل‌های **کتاب مقدس** را نگاشتند، مباحث سوئدنبورگ در اندیشه‌ی هرمنوتیک اهمیت زیادی دارد. او معتقد بود که همچون سه آسمان اعلی، میانی، سفلی سه تاویل از کلام **کتاب مقدس** وجود دارد: معنای قدسی، معنوی و طبیعی. معنای طبیعی همان معنای ظاهری است (که به آن معنای ادبی متن می‌گوییم)، معنای معنوی مفهوم و معنای باطن متن است که درک آن کاری است دشوار اما ممکن. معنای قدسی فهم باطنِ باطن است، که درک آن برای ما آدمیان فانی ناممکن است. به نظر سوئدنبورگ معناهای قدسی و معنوی در معنای طبیعی حضور دارند، همانطور که واقعیت آسمانی به یاری رخدادهای معنوی در زندگی طبیعی بازتاب دارد، اما نه با زندگی طبیعی می‌توان واقعیت آسمانی را شناخت و نه با معنای طبیعی می‌توان معنای قدسی را.[۱۸]

۲

تکرار حوادث عالم اعلی در دنیای خاکی، در عرفان اسلامی بحثی یکسر آشناست. هر «حکایت» بیان یا تقلید رخدادی بیرون زمان و مکان است. هانری کربن معتقد بود که واژه‌ی عربی «حکایت» به دو معنای «داستان» و «تکرار» است: «تمامی حکایت‌هایی که در این جهان می‌گذرند، تقلید و تکرار حوادثی هستند که در جان یعنی در سماوات رخ می‌دهند».[۱۹] به همین دلیل معنای آن‌ها نیز در جهانی دیگر، یعنی در عالم قدس دانسته است. حکایت‌هایی که در **قرآن مجید** آمده‌اند دارای معناهای قدسی، باطنی و مرموزی هستند که رخدادهایی در «جهان معنا» را تکرار می‌کنند. کربن بارها از همانندی هرمنوتیک قرآنی و هرمنوتیک عرفانی مسیحی یاد کرد. همچون مثال، شباهت تاویل عرفانی سوئدنبورگ از زندگی آدم و نوح را با هرمنوتیک گنوستیک (غنوسی) اسماعیلیه یادآور شد.[۲۰] برداشت سوئدنبورگ از معناهای باطنی نه تنها به برداشت متالهین اسماعیلی، بل به بنیان کار بیشتر تفسیرکنندگان **قرآن مجید** همانند است، چرا که اگر تقسیم معانی به معناهای ظاهری و معناهای باطنی نبود، کار تفسیرکنندگان تنها شناخت سویه‌ی ادبی و کلامی کتاب می‌شد. بنا به این بنیان فکری، آیه‌های **قرآن مجید** جدا از معناهای

ظاهریشان، دارای معنای پنهانی و باطنی هستند که به درجات بر برگزیدگان و اهل معرفت و سلوک روشن می شوند. حدیثی نبوی ــ از قول سلمان فارسی ــ بر جاست: «ان لکل امرأ جوّانیاً و برانیاً»، هر امری را باطنی است و ظاهری. در حدیث مشهور دیگری آمده است: «ان للقران ظهراً و بطناً و لبطنه بطن الی سبعه ابطن» به بیان مولانا در **مثنوی**:

«همچو قرآن که به معنی هفت توست،
خاص را و عام را مطعم در اوست.»

سلطان ولد پسر مولانا گفته است: «علماء و اولیاء هرچه گفتند از تفسیر **قرآن** از چهارم نگذشت و خبر نداد. لیکن نتوان گفت که اولیاء به هفتم نرسیدند. رسیدند و گذشتند، لیکن در لفظ و عبارت همین بطن چهارم را توانستند گنجانیدن ... منزل های دریا بی‌نشان است، نتوان بر آن انگشت نهادن».[۲۱]

اخوان‌الصفاء از جمله نخستین گروه اندیشگران مسلمان بودند که نه تنها میان ظاهر و باطن **قرآن مجید**، بل میان ظاهر و باطن علم دین و شریعت نیز تمایز قائل شدند. آنان به سه گونه‌ی متمایز علم باور داشتند: علم ظاهر، چون شناخت احکام و آگاهی به علم اخبار و روایت‌ها و حکایت‌ها؛ علمی میان ظاهر و باطن، که اندیشه در احکام و دقت در معانی، تفسیر و تاویل و تنزیل در آن جای دارد؛ و سرانجام علم باطن، که شایسته‌ی مومنان راستین و جویندگان علم و حکمت است، علم به اسرار دین است و روشنگر قاعده‌های پرسش در معنای رخدادهای آسمانی.[۲۲] اسماعیلیه در مورد مهمترین نکته‌ی «علم باطنی» یعنی باور به تمایز معنایی میان **قرآن مجید** و علم شریعت با اخوان‌الصفاء همنظر بودند. از سوی دیگر می‌توان تأثیر آشکار عقاید اخوان‌الصفاء را بر ابن رشد نیز یافت. در **فصل المقال** می‌خوانیم: «[اگر] معرفت حاصل از ظاهر شرع مخالف بود با آنچه برهان افاده می‌کند... باید متوسل به تاویل شد و معنی تاویل این است که باید مدلول الفاظ شرع را از معانی حقیقی عدول داد و متوجه معانی مجازی آن کرد...»[۲۳] سپس ابن رشد محدودیت این کار را نیز برشمرد.

از تمایز ظاهر و باطن به تمایز تفسیر و تاویل می رسیم. تفسیر، بیان معناهای ظاهری **قرآن مجید** است، چنانکه متن در ظاهر ادبی خود می‌نماید. تفسیر، بدین سان، شناخت واژگان، قاعده‌های دستوری، قاعده‌های ادبی و زبانشناسیک، اشارات تاریخی، حقوقی و غیره است. هدف از تفسیر درک دقیقتر خواننده از متن است. واژه‌ی تفسیر در **قرآن مجید** تنها یک بار آمده است، در سوره‌ی فرقان آیه‌ی ۳۳ «و لا یاتونك بمثل الا جئناك بالحق و احسن تفسیراً» آشکارا معنای تفسیر در این آیه «بیان، توضیح و شرح» است: «هیچ مثلی برای تو نیاورند، مگر آنکه پاسخش را به راستی و در نیکوترین بیان [تفسیر] بیاوریم».[۲۴] تفسیر

اهمیت زیادی در ادراک معناهای متن دارد. حتی نقطه‌گذاری یا آنچه به «تفاوت در وقف» مشهور است، نیز سازنده‌ی تفاوت‌های ژرف معنایی می‌شود. نمونه‌ی مشهور وقف یا عدم وقف در واژگان الله و العلم در آیه‌ی هفتم سوره‌ی آل‌عمران است. اگر وقف پس از واژه‌ی «الله» در این آیه باشد، معنایش این است که تنها خداوند تاویل‌های آیات متشابه را می‌داند، و اگر وقف پس از واژگان «الراسخون فی العلم» باشد، بدین معناست که آن کسانی که قدم در راه دانش استوار کرده‌اند نیز از تاویل این آیه‌ها باخبرند.

تاویل به معنای بازگرداندن چیزی به اوّل یا اصل، یا سرچشمه‌ی هر چیز است. تاویل متن کوششی است برای راهیابی به معنای باطنی هر حکایت. واژه‌ی تاویل در هفت سوره (و در شانزده آیه) **قرآن مجید** آمده است. یکی از این آیه‌ها، همان آیه‌ی هفتم از سوره‌ی آل‌عمران است که پیش از این در مورد وقف یا عدم وقف پس از واژگان الله و العلم در آن اشارتی داشتم. در این آیه آمده است: «اوست که این کتاب را بر تو نازل کرد. بعضی از آیه‌ها محکماتند، این آیه‌ها ام‌الکتابند. و بعضی از آیه‌ها متشابهاتند. اما آنها که در دلشان میل به باطل است به سبب فتنه‌جویی و میل به تاویل از متشابهات پیروی می‌کنند، درحالی که تاویل آن را جز خدای نمی‌داند. و آنان که قدم در دانش استوار کرده‌اند می‌گویند: ما بدان ایمان آوردیم، همه از جانب پروردگار ماست. و جز خردمندان پند نمی‌گیرند.»[۲۵] گاه واژه‌ی تفسیر معنایی چندان گسترده می‌یابد که شامل تاویل هم می‌شود، همچون مثال تفسیر ملاصدرا، که در واقع تاویل کتاب است. در این مورد ملا، حتی از «تفهیم باطنی» یاد کرده است که شناخت رازهای درون متن است. ملا صدرا در **مفاتیح‌الغیب** از حدیث مشهور معناهای هفت‌گانه‌ی **قرآن مجید** بحث کرده است، و ظاهر **قرآن مجید** را «مرتبه‌ی پوست و جلد آن» دانسته است، همچون ظاهر انسان که مرتبه‌ی نازل وجود اوست، و باطن آن را مراحل سفری معنوی شناخته است که نهایت آن تاویلی است «که آن را جز خداوند کسی نمی‌داند».[۲۶]

پل نویا در کتاب **تفسیر قرآنی و زبان عرفانی** سه جهت‌گیری اصلی در تفسیر اسلامی را از یکدیگر جدا کرده است: تفسیر سنّی که «شرح متن در سطح الفاظ است»، تفسیر شیعی که بیشتر تاویل است و فراتر از معانی لفظ در جستجوی معانی پنهان است «که سرّ آن نزد اهل بیت است»، و تفسیر عرفانی که در واقع گونه‌ای تاویل است و خود صوفیان آن را «استنباط» می‌خوانند، واژه‌ای که سرچشمه‌ی قرآنی دارد و «در لغت به معنی عمل جهانیدن آب از چشمه است که به عبارت دیگر معنی آن به سطح آوردن چیزی است که در عمق زمین نهفته است. در نزد صوفیان متن قرآن عمقی دارد، یعنی باطنی دارد که در ظاهر آن پنهان است. به عبارت دیگر معنی درونی و روحانئی دارد که در ورای معنی لفظ نهفته

است، و این معنی است که از راه استنباط آشکار می شود».[۲۷]

اما برخلاف این تقسیم بندی بسیاری از نخستین شارحان تاویل و تفسیر را به یک معنا می آورند. به گفته ی مشهور ابوعبیده «التفسیر و التاویل بمعنی واحد» واژه ی تاویل، هم در عنوان تفاسیر مشهور اهل سنت آمده است (به عنوان مثال در **انوار التنزیل و اسرار التاویل** مشهور به تفسیر بیضاوی)، و هم در عنوان تفسیرهای مشهور اهل تشیّع آمده است (مثلاً در **حقایق التنزیل و دقایق التاویل** سید رضی.) آشکارا، این تفسیرها، به شناخت اموری پرداخته اند که «با ظاهر لفظ همخوان نیست» و از این رهگذر نه تفسیر بل تاویل به حساب می آیند. گونه ی دیگری از خواندن **قرآن مجید** تنزیل است که به منش زمانمند آیه ها مربوط می شود، یعنی مناسبت تاریخی و گاه ترتیب زمانی متن **قرآن مجید** را شرح می‌دهد و «شأن نزول آیات» خوانده می شود. از دیدگاه بسیاری از شارحان آیه های **قرآن مجید** دو دسته اند: «متشابه» و «محکم». نخستین آن آیه هایند که بیش از یک معنا دارند، و به این اعتبار تاویل پذیرند. دوم آن آیاتند که تنها یک معنا درست همخوان با معناهای واژگان دارند و از این رو تاویل پذیر نیستند.

تمایز میان تاویل و تنزیل، نکته ی مهمی در الهیات.اسماعیلیه بود. در گفتار نهم از کتاب **وجه دین** «اندر صفت قرآن و اثبات و تاویل وی» ناصرخسرو نوشت: «ناطق خداوند دو مرتبه است، یکی تاویل، دیگر تالیف، و اساس خداوند یک مرتبه است که آن تاویل است... پس لفظ را تنزیل گفتند و معنی را تاویل گفتند.».[۲۸] چنین پیداست که به نظر ناصرخسرو تنزیل و تفسیر به یک معناست و تاویل از آن معنا جداست. هانری کربن، تفسیر را پله ی نخست دانایی، تاویل را پله ی دوم می‌دانست، و تفهیم را «به معنای دقیق و شگرد شناسیک واژه» هرمنوتیک می شناخت، «علمی که کنش فهم را به یاری الهام به پیش می‌برد».[۲۹] اما «علم تاویل» راهگشای پله های بالا تر شناخت است که تنها به یاری مکاشفه، اشراق و الهام دانستنی است.

واژه ی تاویل جز در مورد معناهای رمزی متون (به ویژه **قرآن مجید**) در عرفان اسلامی به معنای «شناخت اسرار رویاها» نیز به کار رفته است. ابن عربی در «فص حکمه نوریه فی حکمه یوسفیه» در **فصوص الحکم** از تاویل رویای یوسف پیامبر نقل کرده است و از **قرآن مجید** (سوره ی یوسف، آیه ی ۱۰۰) نقل آورده است که: «هذا تاویل ریای من قبل قد جعلها ربی حقا»[۳۰] یعنی «گفت ای پدر این است تعبیر آن خواب من که پروردگارم آن را تحقق بخشیده است».[۳۱] ابن عربی نوشته است که «یوسف(ع) در تاویل خواب خود به منزله کسی باشد که در خواب چنان بیند که بیدار شده است و خواب خود را تعبیر می‌کند و نداند که عین خواب است» اما پیامبر اسلام «صور حسیّه را نیز چون صور خیالیه مشاهده

کرد و آن را مجلای حق و مظاهر معانی عینیه و حقایق الهیه دانست».[۳۲] به هر رو، در متون کهن فارسی تاویل بارها به عنوان «تاویل خواب» آمده است. نکته‌ای جذاب است که به ترجمه‌های کهن **قرآن مجید** به زبان فارسی، بازگردیم، و برگردان‌های همان آیه‌ی یکصدم از سوره‌ی یوسف را با یکدیگر قیاس کنیم. در یکی از قدیمترین ترجمه‌ها مشهور به **قرآن قدس**، در متن فارسی واژه‌ی تفسیر در برابر تاویل آمده است[۳۳]؛ در **ترجمه تفسیر طبری**[۳۴]، و در **ترجمه قرآن ری** (مورخ ۵۵۶ هجری) واژه‌ی تاویل آمده است[۳۵]؛ در تفسیر ابوبکر عتیق نیشابوری مشهور به **تفسیر سورآبادی** واژه‌ی تعبیر آمده است[۳۶]؛ و سرانجام ناصرخسرو در **جامع الحکمتین** آیه را چنین ترجمه کرده است: «ای پدر! این تاویل خواب منست که منش دیدم و خدای من آن را حق گذارد».[۳۷]

پیشتر دیدیم که اگوستن قدیس، روش درست گشودن رازهای **کتاب مقدس** را استفاده از خود این کتاب می‌دانست. به همین شکل میان مفسّران مسلمان نیز شیوه‌ای از تفسیر معروف به «تفسیر قرآن به قرآن» مشهور است. بنا به این شیوه برای فهم آیه‌ای از **قرآن مجید** می‌توان از آیه یا آیه‌های دیگری از **قرآن مجید** یاری گرفت. اساس این شیوه استوار به نکته‌ای است. بنا به آیه‌ی ۸۹ از سوره‌ی نحل، **قرآن مجید** «بیان‌کننده‌ی هر چیزی است»،[۳۸] پس چگونه می‌توان پذیرفت که بیان‌کننده‌ی خود نباشد؟ این محدود کردن تفسیر متن به خود متن، کاری دشوار است، اما به مفسّر اطمینان بیشتری می‌دهد که از «تفسیر به رأی» دور شده است. تفسیر به رأی شیوه‌ای است که همواره اندیشمندان مسلمان آن را مذموم دانسته‌اند. حدیثی مشهور از پیامبر اسلام به جاست که «هرکس **قرآن مجید** را تفسیر به رأی کند، در آتش دوزخ خواهد سوخت». گرایشی در سده‌های سوم و چهارم میان اندیشگران مسلمان پدید آمد، که هرگونه تفسیر و تاویل **قرآن مجید** را ناپسند و در حکم گناه می‌انگاشت. به گمان پیروان این گرایش، هر تفسیر در حکم «تفسیر به رأی» است. ملاصدرا در مقدمه‌ی **مفاتیح الغیب** از این گرایش به بدی یاد کرد و کار خود را دقت در معانی **قرآن مجید** دانست.[۳۹] او از سوی دیگر در مفتاح دوم از فاتحه‌ی سوم کتابش شرح داد که تفسیر به رأی، یعنی تحمیل نظر از پیش تعیین شده‌ی خویشتن به کتاب خدا، جستجوی دانش است بیرون قرآن: «وی [مفسّر] را نظر ورایی، لذا طبع و خواست و هوس او بدان سوی تمایل و رغبت می‌نماید، و قرآن را مطابق رای و نظر خود تاویل می‌نماید، یعنی رای و نظر خود را بر این تفسیر بار می‌نماید... یا تنها با دانستن مقداری عربی، بدون پشتوانه شنیدن و یا آنچه که وابسته بدانستن لغات و واژه‌های پیچیده آن است به سوی تفسیر قرآن شتابد».[۴۰]

همانطور که اگوستن قدیس برای حروف، واژگان و ارقام **کتاب مقدس** معناهای رمزی

قائل می‌شد، جنبش کابالا نیز برای حروف، واژگان و ارقام **کتاب مقدس** چنین معناهای ناشناختنی و پنهانی قائل بود. نخست حروف دارای شماره‌های ویژه‌ی خود شدند و بعد ترکیب حروف، یعنی واژگان هم شماره‌هایی یافتند. علم مناسبات این اعداد، یا کشف رمز هر عدد را پایه‌گذاران کابالا «گماتریا» خوانده‌اند.[۴۱] مشابه این جنبش در جهان اسلام نیز وجود داشت.[۴۲] جنبشی «باطنی» تمامی رموز هستی را در حروف ــ و شماره‌های ویژه‌ی آنان ــ می‌جست. کار، نخست به سودای کشف راز حروفی که در آغاز پاری از سوره‌های **قرآن مجید** یافتنی است، آغاز شد. اخوان‌الصفاء بیست و هشت حرف الفبای عربی را با «بیست و هشت منزل قمر» منطبق دانستند. اکثر صوفیان الف را مبدء آفرینش دانستند و مراتب خلقت را چونان حروف دیگر. اسماعیلیان این علم را «علم به حروف، به معنای کامل» معرفی کردند. اما شکل کاملتر این دیدگاه، در جنبش حروفیه یافتنی است که بنا به نظر آنان هر حرف، نماد یا رمزی است بیانگر ارزشی ویژه. نظریه‌ای که به گفته‌ی کربن بی‌ارتباط به کابالا نیست.[۴۳] پیروان جنبش حروفیه، شکل کامل عقایدشان را در نوشته‌های فضل‌الله حروفی استرابادی، مقتول به سال ۷۹۳ هجری قمری و نویسنده‌ی کتاب **جاودان کبیر** یافتند. پیروان بعدی جنبش حروفیه بیست و هشت حرف الفبای **قرآن مجید** و «کلام محمّدیه» را کامل دانستند و هر حرف را با یکی از اعیان ثابت در اندیشه‌ی ابن عربی همخوان دیدند. بدین سان کلام قدسی یا کلام نهایی، زبانی است که تمامی ترکیبات ممکن بیست و هشت حرف را دربرگیرد. صدرالمتالهین حروف رمزی **قرآن مجید** را «هدیه‌ی خداوند به اهل بشارت دانست که در این جهان معناهایشان دانستنی نیست. اما در آن جهان «این حرف بهم پیوسته از هم جدا می‌گردند، زیرا آنروز روز جدایی و تمیز است».[۴۴]

۳

باور به این نکته که متون مقدس معنایی یکه، نهایی وقدسی دارند، در هرمنوتیک یهودی-مسیحی بارها تکرار شد. دست نیافتنی پنداشتن این معنای یکه سبب شد که بسیاری از اندیشگران به امکان وجود معناهای بی‌شمار برای تاویل‌کنندگان، باور آورند. در مقابل بسیاری از اندیشگران سده‌های میانه و فیلسوفان رنسانس در مورد هر متنی ــ و نه تنها متون مذهبی ــ به وجود معنای یکه و نهایی تکیه کردند، و برخلاف مورد متون مقدس، این معنا را دست‌یافتنی هم دانستند. اندیشه‌ی فلسفی پس از رنسانس به شکل‌های گوناگون این باور را تکرار کرد. حتی فیلسوفی چون اسپینوزا که در جنبه‌های دیگر، اندیشه‌ی فلسفی خود را از «بند باورهای کهن» رهانیده بود، در این زمینه، این باور جزمی را تکرار می‌کرد. او در فصل

هفتم **رساله‌ی خداشناسیک- سیاسی** با عنوان «تاویل متون مقدس» نوشت که هدف تاویل چیزی نیست جز یافتن معنای یکه‌ی هر متن: «معنای هر جمله حقیقت آن جمله است»[۴۵] و: «تاویل به معنای پژوهش معنای حقیقی متن است».[۴۶] اسپینوزا تاکید کرد که ابن میمون نظری متفاوت با او داشته و معتقد بوده است که هر پاره‌ی **کتاب مقدس** معنایی متفاوت از پاره‌های دیگر آن دارد و ما هرگز نمی‌توانیم به معنایی که از تاویل به دست آورده ایم، اعتماد کنیم.[۴۷] اسپینوزا نخست از نتیجه‌ی عملی این نظر انتقاد کرد و نوشت که هرگاه معنای **کتاب مقدس** باید موضوع پژوهش دقیق باشد، پس مردم عادی که مجال و دانش چنین کنکاشی را ندارند، از درک آن بی بهره خواهند ماند، و دنباله‌روی تاویل فیلسوفان و متالهان خواهند شد، و این در نهایت به اقتدار زمینی این دو گروه ختم خواهد شد. به گمان اسپینوزا «جمهور مردم نباید پیرو تاویل‌کنندگان شوند، چرا که معنای متون مقدس ساده است و هرکس می‌تواند آن را دریابد»،[۴۸] و «هرکس این حق و قدرت را دارد که خود داوری کند و قاعده‌های دینی را برای خویشتن تاویل و روشن نماید».[۴۹] از سوی دیگر به گمان اسپینوزا، برای تاویل هر متن باید صرفاً به خود آن متن رجوع کرد و از هر شکل پیشداوری، دلیل یا مثالی که خارج از متن جای دارد، دوری گزید.[۵۰] هرمنوتیک کهن، یکسر، دو گونه متن را از یکدیگر جدا می‌کرد: متونی که حقیقت ضرورتاً با معنای نهایی آن‌ها همخوان است (همچون متون دینی) و متونی که لزوماً معنای آن‌ها حقیقی نیست. اسپینوزا، اما این تمایز را نپذیرفت و نوشت متنی نمی‌توان یافت که معنایش ضرورتاً حقیقی باشد. در نتیجه برای پژوهش، کاوش و تاویل تمامی متون، تنها یک روش وجود دارد. این حکم اسپینوزا، تاثیر زیادی بر رمانتیک های آلمانی گذاشت. به گمان آنان در هر متن باید معنایی نهفته باشد، معنایی که سرانجام دست یافتنی است. رمانتیک ها واژه‌ی هرمنوتیک را به معنایی فلسفی (و نه خداشناسیک) به کار بردند. اما دو استاد شلایر ماخر یعنی فردریش آست و فردریش اگوست ولف آن را به معنای «روش تاویل متون دینی» به کار گرفتند. هرچند شلایر ماخر، به گونه‌ای قاطع و قطعی از این حکم سر پیچی کرد.

«برای ساختن آینده باید تاویل های گذشته را فراموش کنیم». این حکم اصلی نیچه از رساله‌ی «کاربرد درست و نادرست تاریخ در زندگی» (۱۸۷۳) تا واپسین نوشته‌هایش تکرار شد. در رساله‌ی «کاربرد...» نیچه گرایش‌های تاریخیگر دورانش را نقد و این دیدگاه مسلط روزگارش را رد کرد که با تحلیل تاریخ گذشته می‌توان زمان حاضر را شناخت؛[۵۱] او این حکم را که درس های تاریخ سازنده‌ی آینده هستند، به باد انتقاد گرفت و استدلال کرد که یا ما موجوداتی پذیرا هستیم و دیگر نیروی آفرینش را از کف داده‌ایم و

تنها به تاویل‌هایی که از گذشته داریم دل بسته‌ایم، و یا آفریننده‌ایم که در این حالت صرفاً با گسست از گذشته می‌توانیم بیآفرینیم؛ از اینجا نیچه اندیشیدن به تاریخ را با جوشش غریزی هنرمندانه در تضـــاد دید؛ به گمانش سخن نخست مرده است و سخن دوم زنده. او پرسید که جنبه‌ی خودانگیخته و دگرگون‌شونده‌ی آفرینش، که در کار هنرمند بهترین شکل ظهور خود را می‌یابد، چه ارتباطی دارد به تعمق در گذشته‌ای که به هر رو دگرگون ناشدنی است؟ از این رو حکم داد: «برای آفرینش هنری باید نخست بیآموزیم که خوب و درست فراموش کنیم». آفرینشگر هرچه بیشتر به «تاریخ خویش» یا تاویل گذشته بپردازد، کمتر می‌آفریند. آفرینش در حکم گسست تام با گذشته است. پس باید خاطره را در لحظه‌ی آفرینش از یاد برد، و از یاد بردن دشوارترین کارهاست.[۵۲] نیچه به طنز می‌گوید که مصیبت فکر «مدرن» در این است که تنها با یادآوری می‌تواند از یاد ببرد، و با اندیشیدن می‌تواند از بند اندیشه خلاصی یابد.[۵۳]

پل دمان به اساس این اندیشه‌ی نیچه اشاره کرده و گفته است که تناقض میان تکامل تاریخی و آفرینش هنری اساساً پدیده‌ای است مرتبط به مدرنیسم. مدرنیسم به گونه‌ای ویژه به گذشته و تاریخ وابسته است، راز این منش ویژه اینجاست که مدرنیسم توجیه خود را از گسست تاریخی به دست می‌آورد. پس «به این گونه‌ی منفی» با تاریخ پیوند دارد: به گسست که می‌اندیشد از تاویل تاریخی گریزی نمی‌بیند. به نظر دمان «چون ادبیات همواره در بنیان خود، مدرن است» پس دیالکتیک وابستگی به/ گریز از تاریخ، منش خصلت نمای ادبیات است و حکم نیچه، پیش از آنکه حکمی کلی درباره‌ی اندیشه و تاویل تاریخی باشد، متوجه آفرینش هنری و به ویژه ادبی است.[۵۴] حکم نیچه نتیجه‌ی بسیار مهمی در تاریخ هرمنوتیک یافته است؛ او از آرمان عینی‌گرایی تاریخی نقد کرده و گفته است که از چشم‌انداز امروز (افق کنونی) نمی‌توان گذشته را «چنانکه به راستی بود» شناخت؛ به بیان مشهور گادامر افق گذشته چنانکه بود و گذشت بازیافتنی نیست. نیچه تاکید کرد که پافشاری به ادامه‌ی این امر ناممکن، صرفاً افق امروز را ویران خواهد کرد. نیچه، اینجا، اصطلاح «جزم‌های شناخت شناسیک» را به کار گرفت و تاکید کرد که دانش تاریخی هرگز نخواهد توانست به گونه‌ای کامل از «منافع امروز» جدا شود تا «دیروز» را بشناسد. گادامر تاکید کرد که نیچه نیک دانسته بود که هر دوران افق اندیشه‌های خود را دارد (نظام حس، کنش، اندیشه و باورهایی خاص). اما دشواری کار نیچه در این نکته نهفته بود که به امکان مکالمه میان این افق گذشته وا فق امروز باور نداشت. نقد گادامر به نیچه نشان می‌دهد که نیچه امروز را لحظه‌ای تاریخی نمی‌دید و تاریخ را تنها آنچه گذشت می‌شناخت. آگاهی هرمنوتیک، اما، از نیاز به کشف آگاهی تاریخی از خویشتن برخاسته

است؛ «اندیشه‌ی به راستی تاریخی باید به خویشتن نیز همچون هستی تاریخی بیاندیشد».[۵۵]

به نکته‌ی اصلی مورد بحث نیچه بازگردیم: برای ساختن آینده باید تاویل‌های از گذشته را فراموش کنیم. این نکته در آخرین نوشته‌های نیچه به صراحت مطرح شده است: «ارزش جهان در تاویل ماست و تاویل‌های گذشته‌ی ما در حکم چشم‌اندازهایی بودند که به یاری آنها زنده بودیم، خواست قدرت و گسترش نیرو داشتیم. هرگونه صعود انسان پیروزی بر تاویل‌های پیشین است. هرگونه قدرت و گسترش نیرو چشم‌اندازهایی جدید و ابزاری تازه می‌آفریند، که باور به افق‌های جدید است».[۵۶] به گمان نیچه تاویل هرگز به حقیقت نمی‌رسد. حتی بیش از این، تاویل انکار حقیقت است: «تاویل نادرست از آب درمی‌آید، اما از آنجا که به عنوان تاویل شناخته شده است و نه چیزی دیگر، به نظر می‌رسد که اساساً معنایی در کار نیست».[۵۷] نیچه علیه پوزیتیویسم که در حدّ پدیدارها تعریف می‌شود نوشت:

> می‌گویند که تنها حقایق وجود دارند، اما من می‌گویم خیر حقایق درست همان چیزهایند که وجود ندارند. تنها تاویل‌ها وجود دارند. ما نمی‌توانیم حقیقتی در خود را متصور شویم. شاید حتی خواست آن نیز خودْ حماقتی باشد. می‌گویید «پس همه چیز ذهنی است». اما حتی این [نتیجه‌گیری] نیز خود، گونه‌ای تاویل است. موضوع چیزی موجود نیست. چیزی است افزونه، اختراع شده، و طرحریزی شده پشت هر آنچه هست. آیا اساساً ضروری است که مدام تاویل‌کننده‌ای را پشت هر تاویل جستجو کنیم؟ حتی این کار هم چیزی است فرضی و بدعتی است بی‌سابقه. تا آنجا که واژه‌ی شناخت معنایی دارد، جهان‌شناختی است اما از راه تاویل‌ها. معنایی جدا از تاویل وجود ندارد. معناها بی‌شمارند.[۵۸]

نخستین نتیجه‌ای که از طرح دنیایی رها از بند تاویل می‌توان گرفت، انکار معنا و حقیقت، نفی ارزش‌ها (که در خود تاویل‌هایند و نه چیزی افزون) و باور به دورانی تازه است، دوران نیهیلیسم که در آن تمامی ارزش‌ها بی‌ارزش می‌شوند و نیاز به حقیقت از میان می‌رود: «سده‌ها کنش تاویل به معنای جستجوی حقیقت گزاره‌ها بود، اکنون نیاز به «ناحقیقت» احساس می‌شود».[۵۹] مواردی چون اندیشه، شناخت و علم، یکسر به جهانی پندارگونه بازمی‌گردند، جهانی که نیچه آن را «دنیای حکایت‌ها» می‌خواند. اما از این پندار، یا خوش‌خیالی ما که این موارد به واقعیت بازمی‌گردند، نیهیلیسم پدید می‌آید،[۶۰] تاویل کنشی اخلاقی است، به گفته‌ی نیچه «در حکم اخلاقی کردن مسائل است». تاویل تداوم

وظیفه‌ی انسان است که «باید همه چیز را انسانگونه کند». اما نیچه می‌گوید «جهان آن ارزشی را که ما می‌پنداریم، ندارد». باز هم نکته‌ی اصلی از این گفته فراتر می‌رود: «حکم اصلی من این است: پدیدار اخلاقی وجود ندارد. تنها تاویل اخلاقی از پدیدارها وجود دارد. این تاویل خود سرچشمه‌ای است که از حقایق فراتر می‌رود».[۶۱] در طرح کتاب **خواست قدرت** نیچه می‌خواست «تاویل اخلاقی مسیحیت» را طرح و نقد کند، اما این مفهوم را بارها گسترده‌تر از طرح آغازین دنبال کرد. اینجا تاویل با استعاره یکی شد. نیچه نوشته است: «ما تنها در شکل زبان می‌توانیم بیاندیشیم... زمانی که از اندیشیدن در محدوده‌ی زبان سرپیچی کنیم، آنگاه دیگر نمی اندیشیم. اندیشه‌ی خردمندانه، تاویل است بر اساس طرحی که فراتر از آن نمی‌توان رفت».[۶۲] و این تاویل که بر زبان و «اندیشه»ی ما حاکم است تعیین‌کننده‌ی نهایی واقعیت و هستی است: «مفاهیم «واقعیت» و «هستی» از احساس ما از موضوع برخاسته‌اند. ما موضوع را از درون خود تاویل می‌کنیم. پس منِ پنهانِ ما حاکم است، همچون علت تمامی کنش‌ها، همچون فاعل اصلی».[۶۳] شباهت این حکم با مفهوم «ناخودآگاه» فرویدی انکارناپذیر است. منِ پنهان درون ماست که از راه تاویل به جهان معنـــا می‌دهد، حضور، مرزها و محدوده‌ی هستی و واقعیت را تعیین می‌کند.[۶۴]



فروید کوشید تا به خوانندگانش ثابت کند که رویا واقعیتی خاص را بیان نمی‌کند، تنها روایتی پر از رمزگان (روایتی کُدگذاری شده) است. به این اعتبار رویا به نقاشی شباهتی ندارد، بل بیشتر به نوشتار همانند است، و می‌توان انگاره‌هایی را که در رویا به ذهن می آیند همچون اجزاء زبان در نظر گرفت، یا به بیانی دقیق‌تر همچون واحدهای گفتار.[۶۵] رویا و نوشتار هردو خیالپردازی و تحقق اشتیاق و خواست هستند.[۶۶] آنچه رویایی خاص را می سازد (و رویاها را از یکدیگر متمایز می‌کند) شیوه‌ای است که این نوشتار خواست‌ها و اشتیاق‌ها را پنهان می‌کند. فروید به چاپ ۱۹۲۵ **تاویل رویاها** این نکته را افزود که: «در نهایت رویاها چیزی جز اشکال اندیشه نیستند. این کارکرد رویاست که آن شکل را می‌سازد. می‌توان گفت که این کارکرد یگانه گوهر رویاست».[۶۷] از این جهت نیز رویا درست همچون نوشتار است؛ کارکردش کوششی است برای یافتن معناهایش و این معناها دانسته نمی‌شوند، مگر از راه شناخت رمزگان بی‌شمارش، و راه شناخت رمزگان، جز نشانه‌شناسی نیست. حتی به بیان شالوده‌شکنی می‌توان گفت که در رویا و نوشتار پندار نزدیکی به معنا نهفته است، و چون آنها را «می‌خوانیم» یا تاویل می‌کنیم، می‌پنداریم که معنا یا معانی را دانسته ایم. شیوه‌ی نزدیکی به این پندار در رویا و نوشتار یکسان است.[۶۸]

در **تاویل رویاها** فروید به دقت میان زبان رویا، و زبان نمادین خیالپردازی تفاوت گذاشت. شناخت زبان نمادین به گمانش کارآ نیامد. رویاهای فرعون در داستان یوسف در **کتاب مقدس** (سفر پیدایش، باب ٤١) از نمادهایی آشکار تشکیل شده‌اند؛ هفت گاو فربه نشانه‌ی هفت سال پر باری و هفت گاو لاغر نشانه‌ی هفت سال قحطی، نشانه‌های نمادین آشکاری هستند. فروید دستگاه پیچیده‌تری از مناسبات درونی نشانه‌ها را کشف کرده است و همین نکته کارش را به نویسندگان و شاعران همانند می‌کند. فروید در مقاله‌ای درباره‌ی **گرادیوا** اثر ینسن، نوشته است که شاعران و رمان‌نویسان مهمترین متحدین روانکاوان هستند، و حتی چیزها می‌بینند که روانکاوان از عهده‌ی درک آنها نیز برنمی‌آیند.[۶۹] مشهور است که وقتی از فروید پرسیدند که استادان او چه کسانی بودند، بنیانگذار روانکاوی به قفسه‌ای از کتابخانه‌اش اشاره کرد که در آن آثار ادبی چیده شده بود. حکم اصلی این داستان (خواه رخ داده باشد، خواه خیالی باشد) راست است.[۷۰] این حکم کنت بورک نیز راست است که فروید «علم مجازها» را شکل داده است که بنیان نظریه‌ی بیان و نظریه‌ی ادبی است. لاکان همچون یاکوبسن تاکید می‌کند که دو سازوکار اصلی رویا که فروید یافته است یعنی «چکیده ساختن و یا ادغام» و «جابجایی» با دو مجاز اصلی یعنی استعاره و مجاز مرسل یکی هستند.[۷۱] هارولد بلوم شرح داده است که سازوکار واپس زدن عناصر در رویاها که فروید یافته است، با کاربرد مجازهای نظریه‌ی بیان همخوان است.[۷۲]

فروید در **تاویل رویاها** از قول گروپه نقل می‌کند که به گفته‌ی ماکروبیوس آرته میدوروس دالدیانوس[۷۳] سه گونه تاویل رویا می‌توان یافت: ۱) پیشگویی‌های مستقیم که در خود رویا می‌آیند ۲) از پیش دیدن پاری حوادث که در رویاهای بعدی می‌آیند ۳) رویاهای «نامستقیم» یا نمادین. فروید گونه‌ی سوم را مهم می‌داند؛ و به گمانش در این گروه، از آنجا که خود رویا درک ناشدنی است، پس باید چیزی جانشین آن شود که خود روشن و قابل شناخت باشد.[۷۴] اگر در خود رویا (همچون رویاهای فرعون) این جانشینی از نمادهایی مستقیم و ساده تشکیل شده باشد، رویا در دسته‌ی سوم جای نمی‌گیرد. فروید تاکید می‌کند که تاویل رویا در حکم **یافتن معنا**، به یاری جانشین کردن مواردی قابل شناخت است. با بحث فروید آشکار می‌شود که مقصودش جانشین کردن نظامی از نشانه‌ها به جای نظام نشانه‌های دیگری است.[۷۵] فروید تاکید کرده است که هرچند ادراک علمی مسلط به تاویل رویا باور ندارد، اما او بدان معتقد است؛ به نظر او دو روش یکسر متمایز تاویل رویا وجود دارد؛ روش نخست محتوای رویا را یک کل می‌پندارد و آن را با محتوای دیگری که قابل شناخت است جایگزین می‌کند، همچون کاری که یوسف در مورد رویاهای فرعون در **تورات** انجام داد و این «روش نمادین تاویل رویا» ساده است، روش دوم «شکستن

رمزگان» است که در آن رویا نظامی دانسته می‌شود که هر نشانه‌اش تبدیل به نشانه‌ای دیگر می‌شود، و معنای نشانه‌ی دوم قابل شناخت است. کلید این تبدیل هم یافتنی است.[۷۶] اینجا هر رویا به رویابین وابسته است و معنایش بنا به حالت روانی رویابین تبیین و دگرگون می‌شود. جدایی کارهای کارل گوستاو یونگ از فروید در این نکته نهفته است. یونگ تحلیل استوار به فردیت رویابین را در مورد تاویل تمامی رویاها ناکامل و نابسنده می‌دانست و، برخلاف فروید، از اهمیت رویاهای نمادین یاد می‌کرد و می‌کوشید تا اشکال پیچیده‌ی این گونه را (که فروید آن را یکجا «ساده» خوانده است) کشف کند:

> تمامی رویاها اهمیتی یکسان ندارند. حتی اقوام ابتدایی هم میان رویاهای «بزرگ» و رویاهای «کوچک» تمایز می‌گذارند، و ما آنها را رویاهای «مهم» و «بی اهمیت» می‌خوانیم. رویاهای کوچک، پاره‌های شبانه‌ی خیالند که از سویه‌ی شخصی و ذهنی برمی‌آیند و معنای آنها هم محدود است به زندگی هر روزه‌ی شخص. به این دلیل، چنین رویاهایی زود و آسان فراموش می‌شوند. رویاهای مهم، اما، در تمامی زندگی به یاد می‌مانند... در خود تصاویری نمادین دارند که در بررسی تاریخ انسان به آنها برمی‌خوریم. گفتن ندارد که رویابین از این توازی لزوماً باخبر نیست. این منش خصلت نمای رویاهایی است که در آنها درونمایه‌های اساطیری یا «صورت ازلی» به گونه‌ای فردی می‌شوند. حضور این درونمایه‌ها در موارد خاص فردی، که در عین حال حضور همگانی آنها هم هست، ثابت می‌کند که روان آدمی تنها در پاره‌ای از وجودش یکه، ذهنی و شخصی است، اما در پاره‌های دیگر همگانی است و عینی.[۷۷]

اینجا امکان بحث دقیق درباره‌ی اختلاف نظر دو اندیشمند بر سر رویاهای نمادین نیست؛ نکته‌ای که از دیدگاه بررسی مختصر ما در تاریخ هرمنوتیک اهمیت دارد، گشودن رمزگان رویاهـــاست، که با یاری زندگی فردی که رویا دیده است (و یا با بازگشت به «ناخودآگاه قومی») تنها زمانی امکان‌پذیر است که رویا را همچون نوشتاری با رمزگان ویژه‌ی خود در نظر آوریم. ما نمی‌توانیم رویا را همچون متنی ادبی، یا واقعیتی نمادین بخوانیم، رویا را به یاری قواعد نظریه‌ی ادبی، که برآمده از اصل تقلید باشند نمی‌توان شناخت. رویا به گفته‌ی فروید «در صحنه‌ی دیگر» واقعیت روانی اجرا می‌شود، نه به این دلیل که داستانگونه است، یا فراتر از واقعیت می‌رود، یا در ماهیت خود خیالی است، بل به این دلیل که «بنا به قاعده‌های متمایزی، یعنی قاعده‌ی بیانگری متفاوتی» کار می‌کند.[۷۸]

بحث فروید از تاویل در تاریخ هرمنوتیک سابقه دارد. خود فروید از قول شلایر ماخر

نقل کرده است که «کنش خواب با ظهور عقاید و تصاویر ناخواسته‌ی ما همراه است». [۷۹]
برای شلایر ماخر نیز تاویل رویا کشف معنا بود و از این رهگذر راهگشای شناخت متون. در هر رویا سویه‌ای «بیان کردنی» یا «تعریف شدنی» وجود دارد. روایت ما از گردشی که روز پیش در جنگل داشتیم کمابیش «دقیق» است، آنچه هم خود از جزییات می سازیم، در «منطق روایت» جای می‌گیرد. اما روایت ما از رویایی که شب پیش دیده‌ایم و در آن به جنگلی رفته‌ایم «نادقیق» است. اجزاء آن پراکنده است و «منطق روایی ویژه‌ی خود» را داراست. کشف همانندی میان رویا و گزارش داستانی، ادبیات سده‌ی حاضر را دگرگون کرده است. کافی است تنها به دستاوردهای جنبش سوررآلیست‌ها بیاندیشیم. فروید کشف کرد که هر رویا یک میانجی است میان اشتیاق و متن. [۸۰] بودلر زمانی که کارکرد شاعرانه‌ی زبان را «شعر ژرفنا» می‌خواند، پیشاپیش کشف فروید را از نسبت متن و اشتیاق پیش بینی می‌کرد، رویا «کلید شناخت» ژرفناست. ژاک لاکان، پس از فروید ثابت کرد که «ساختار خودآگاه همچون ساختار زبان است» و «ناخودآگاه به کلام آمدن **کسی دیگر** است». لاکان نشان داد که **دلالت** در زبانشناسی و روانکاوی اهمیت برابر دارد. [۸۱]

پل ریکور نشان داد که در روانکاوی فروید نمی‌توان پاسخ‌هایی را که محصول تاویل هستند از زاویه‌ی درستی یا نادرستی عینی آنها مورد بررسی قرار داد. «حقیقت» و «درستی» آن‌ها بیشتر در نیرویشان در ایجاد خودآگاهی و «شناخت از خویشتن» در آن کس که «بیمار» خوانده می شود نهفته است. تاویل فروید، درستی خود را در موارد خاص می‌یابد، و نه در بحث از موارد همگانی و یا در پاسخی کلی. روانکاوی مثالی است از گونه‌ای شناخت که در آن عینیت تاویل را نمی‌توان مستقل از ارزش یا کاربرد تاویل تعیین کرد. روانکاوها می‌دانند که «نظریه‌ای عینی‌گرا» که به یک «حقیقت عینی و نهایی» همچون ضابطه‌ای قطعی و «بی تردید درست» استوار باشد، به کار درمان آسیب‌های روانی نمی آید. هرمنوتیک جدید، زیر تاثیر فروید، مفهومی تازه از مناسبت تاویل و معنا ارائه کرده است. فروید محدودیت مطلق هرگونه سخن را ثابت کرد. معنا از تاویل عناصری که در محدوده‌ی تجلی هر سخن جای دارند، به دست نمی آید؛ بل همواره باید در لایه‌هایی ژرفتر در پی آن بود. فروید، بدین سان به هرمنوتیک راستای تازه‌ای را نشان داد: حرکت به سوی سرچشمه‌های معانی و دلالت. با فروید تمایز میان متن و معنا به دقت دانسته شد. روانکاوی به هرمنوتیک نخستین طرح از زمینه‌ای تازه در اندیشه را نشان داد که در آن پرسش‌های هرمنوتیک، همچون مسائل «دیرینه شناسی معنا» نمایان شدند. مسأله‌ی رابطه‌ی «شناخت و معنا» در هرمنوتیک، درست همچون روش فروید در روانکاوی با مسأله‌ی ناممکن بودن شناخت همراه شد. به یاری تحلیل اندیشمندان مکتب فرانکفورت (به

ویژه هربرت مارکوزه، تئودور. و. آدورنو و ماکس هورکهایمر) دانسته شده است که ابزار ارتباط انسانی در جامعه‌ی مدرن، در عین حال ابزار سرکوب است. هابرماس ثابت کرد که آرمان عینی‌گرایی در مورد کار دانشمندان علوم انسانی که خود را بیطرف و عینی‌گرا می‌دانند، نادرست، غیرکارآ و خود «لحظه‌ای ایدئولوژیک» است.

یادداشت‌های فصل شانزدهم

۱. لائودزو، **دائود جینگ**، ترجمه هـ. ریاحی، ب. برکت، تهران، ۱۳۶۳. قطعه‌های ۲۰، ۶۵، ۱۴، ۳۳، ۱۶.
نگاه کنید به تفسیر ریچارد ویلهلم از **دائود جینگ**، به ویژه آنجا که تمایز گوهر (دائو) در آیین لائودزو، را با شناخت جهان‌پدیداری در فلسفه‌ی غرب (و به ویژه با مباحث افلاتون) قیاس می‌کند:

Laotzu. *Tao te ching*. ed. R. Wilhelm. London. 1987. pp. 72-77.

اصل تفسیر ویلهلم به زبان آلمانی است و در حکم افزونه‌ای به برگردانش از **دائود جینگ** که به سال ۱۹۱۰ منتشر شده است.

۲. بدفهمی یک سویه نبوده است؛ درحالیکه بسیاری از مترجمان **دائود جینگ** به زبان‌های اروپایی، دائو را به لوگوس و به مفاهیم «خرد»، «معنا»، «دلیل»، و «کلام» برمی‌گرداندند، مترجمان چینی نیز در ترجمه‌ی آثار یونانیان ــ تقریباً بی استثناء ــ واژه‌ی لوگوس را به دائو ترجمه می‌کردند:

Laotzu. *op. cit*. P. 13. n. 2.

3. T. Todorov. *Symbolisme et intérprétation*. Paris. 1978. p. 12.

4. Raja K. Kunjunni. *Indian Theories of Meaning*. Madras. 1963.

و نگاه کنید به:

J. Kristeva. et al. *la traversée des signes*. Paris. 1975.

دو مقاله در این کتاب در مورد نظریه‌های ادبی در هند باستان، نوشته‌ی مادلن بیاردو (ص ص ۱۴۴ ــ ۱۱۳) و پریسیلون فی لی اوزا (ص ص ۱۶۹ ــ ۱۴۵) باارزشند.

۵. افلاطون، **دوره آثار**، ترجمه م.ح. لطفی، تهران، ۱۳۶۷، ج ۲، ص ۷۵۲، ص ۷۸۴.

6. Plato. *The Dialogues*. tran. B. Jowett. London. 1970. vol. 3. p. 157.

این، ترجمه‌ای است دقیق. ترجمه‌ی فارسی (افلاطون، پیشین، ج ۲ ص ۷۶۶) نادقیق است.

مترجم این رساله را، متاسفانه، به گونه‌ای کامل ترجمه نکرده است و همین گفتار سقراط در متن فارسی خلاصه شده است. در متن فارسی واژه‌ی (ἑρμηνεύς) «ترجمه کردن» دانسته شده است و نه «تاویل کردن». دو نکته‌ی دیگر: آنجا که سقراط می‌گوید «چنانکه به تو گفتم...» اشاره‌اش به بحثی است که در همین مکالمه (قطعه‌ی ۳۹۸) درباره‌ی سخنوری پهلوانان کرده است و در آن «ایره‌مس» را به کار برده است:

plato, *op. cit., p. 146..*

نکته‌ی دیگر نیز در همین گفته‌ی سقراط آمده است: «ایریس همچنین از فعل گفتن...» اشاره‌ای است به رساله‌ی **ته‌ته تئوس** افلاتون (قطعه‌ی ۱۵۵): «زیرا حیرت خاص جویندگان دانش است و فلسفه با همین حیرت آغاز می‌گردد و اینکه گفته‌اند ایریس دختر تاوماس است سخنی است بجا.» (افلاطون، پیشین، ج ۳ ص ۱۳۸۳.) مترجم فارسی توضیح داده است که «در اساطیر یونان ایریس فرشته‌ای بود که پیامهای خدایان را به آدمیان می‌آورد. تاوماس کلمه‌ای است یونانی به معنی بهت و حیرت.» (پیشین، ص ۱٤٦۸) [رسم خط نقل‌قول‌های از ترجمه‌ی فارسی ــ و نگارش نام «افلاطون» ــ در این کتاب، رعایت شده است.]

7. D. Couzens Hoy, *The Critical Circle*, California u.p., 1982, p. 1.

۸. با این اشاره از بحث گذشتم، و امیدوارم که در کتابی درباره‌ی تاریخ هرمنوتیک بدان بازگردم. اینجا تنها یادآوری از مجموعه‌ای از مقاله‌ها را ضروری می‌دانم که چند سال پیش منتشر شده است:

R. Alter and F. Kermod eds, *The Literary Guide to the Bible*, London, 1987.

در دو بخش این مجموعه نویسندگان متخصص سویه‌های ادبی کتاب‌های اصلی و مهم **عهد عتیق** و **عهد جدید** را در مقاله‌های جداگانه‌ای بررسی کرده‌اند و در بخش نهایی چند مقاله‌ی مهم درباره‌ی جنبه‌های کلی نسبت متون **کتاب مقدس** با نظریه‌ی ادبی آمده است.

9. P. Ricoeur, *Les conflit des interprétations*, Paris, 1969, pp. 8-9.

10. T. Todorov, *op.cit.*, p. 18.

11. *Ibid.*, p. 19.

12. G. Gusdorf, *Les origines de l'herméneutique*, Paris, 1988, p. 61.

13. T. Todorov, *op. cit.*, p. 92.

14. *Ibid.*, pp. 96-97.

15. *Ibid.* p. 101

۱٦. «سرّ» در برابر Sacrement از تبار لاتین Sacramentum که معنای مقدس نیز دارد.

۱۷. دیلتای جوان در بیان اهمیت تاویل در کیش پروتستان‌ها، تا آنجا پیش رفت که نوشت: «علم تاویل یا هرمنوتیک صرفاً با پروتستانیسم آغاز شد»:

G. Gusdorf, *op. cit.*, p. 125.

18. H. Corbin, *En Islam Iranien*, Paris, 1978, vol. 1, pp. 139-140.

این حکم سوئدنبورگ ریشه در مباحث کهن گنوستیک (غنوسی) دارد. فرض اینکه هر چیز

در این جهان، معنایی قدسی در «عالم دیگر» دارد، در مباحث گنوسی آمده است. جنبه‌ای از آن را راجر بیکن در رساله‌ی *Opus Maius* چنین بیان کرده است: هر متن نوشتاری آینه‌ای (Spicilegium) است از متنی که در تقدیر ازلی و آسمانی نوشته شده است.

19. *Ibid.*, p. 163.

20. *Ibid.*, p. 137.

۲۱. سلطان ولد، **معارف**، تصحیح ن. مایل هروی، تهران، ۱۳۶۷، ص ۲۴۲.

۲۲. **من رسائل اخوان الصفاء**، چاپ نخست، قاهره، ۱۹۲۸، ج ٤، ص‌ص ٤٨ ــ ٤٦.

۲۳. ابن رشد، **فصل المقال**، ترجمه ج. سجادی، تهران، ۱۳۵۸ ص ٤١.

۲۴. **قرآن مجید**، ترجمه ع. آیتی، تهران، ۱۳۶۷، ص ۳٦٤. طبرسی از بزرگترین تفسیرکنندگان شیعه در سده‌ی ششم هجری معتقد بود که «تفسیر اختصاص به مورد مفاهیم» دارد، شرح مناسبت معانی و الفاظ است، یعنی خاص معنای لغوی است:
فضل بن حسن طبرسی، **تفسیرمجمع البیان**، بیروت، ۱۳۷۹ هجری قمری، ج ۱، ص۱۳. و در این مورد نگاه کنید به:
صدرالمتالهین شیرازی (ملاصدرا)، **مفاتیح الغیب**، ترجمه م. خواجوی، تهران، بی تا، ص‌ص ۱۹۰ ــ ۱۸٦.
ملاصدرا در کتاب دیگرش **اسرارالآیات** با دقت تمایز تاویل و تفسیر را روشن کرده است. نیز نگاه کنید به **جامع الاسرار** سید حیدر آملی.

۲۵. **قرآن مجید**. ترجمه ع. آیتی، ص ۵۱.

۲٦. ملاصدرا، **پیشین**، ص ۱۸۹.

۲۷. پ. نویا، «تفسیر قرآنی و پیدایش زبان عرفانی» ترجمه ا. سعادت، **معارف**، تهران، شماره‌ی ۳، دوره‌ی ٦، ۱۳٦۸ و شماره‌ی ۱، دوره‌ی ۷، ۱۳٦۹ [نقل قول از شماره‌ی ۳، دوره‌ی ٦، صفحه ٦۸].

۲۸. ناصرخسرو، **وجه دین**، تصحیح غ. اعوانی، تهران، ۱۳۵٦، ص ص ۷۵- ۷٤.

29. Corbin. H. *op.cit.*, vol. 3. p. 215.

نگاه کنید به شرح کربن از رساله‌ی منتشر ناشده‌ی جعفر کشفی متأله ایرانی سده‌ی پیش، در همین ماخذ (ص ۲۱۵) و در مجلد نخست، فصل نخست.

۳۰. شیخ اکبر محی الدین ابن عربی، **فصوص الحکم**، قاهره، [۱۹٤۷] ص ۱۰۱.

۳۱. **قرآن مجید**، ترجمه ع. آیتی، ص ۲٤۸.

۳۲. تاج الدین حسین بن حسن خوارزمی، **شرح فصوص الحکم**، تدوین ن. مایل هروی، تهران، ۱۳٦٤، ج ۱، ص ص ۳۳۹- ۳۳۸.

۳۳. **قرآن قدس**، تدوین ع. رواقی، تهران ۱۳٦٤، ص ۱۵۱.

۳٤. **ترجمه تفسیر طبری**، تدوین ح. یغمایی، تهران، ۱۳٤۰، ج ۳، ص ۸۰٤.

۳۵. **ترجمه قرآن ری**، تدوین م.ح. یاحقی، تهران، ۱۳٦٤، ص ۲۳۱.

۳٦. ابوبکر عتیق نیشابوری، **ترجمه و قصه‌های قرآن**، تدوین م. بیانی، ی. مهدوی، تهران، ۱۳۳۸،

ص ۴۷۲.

۳۷. ناصرخسرو قبادیانی، **جامع الحکمتین**، تدوین هـ. کربن، م. معین، تهران، ۱۳۶۳، ص ۱۱۵.

۳۸. **قرآن مجید**، ترجمه ع. آیتی. ص ۲۷۸.

۳۹. صدرالمتالهین شیرازی، پیشین، ص ۱۴۱.

۴۰. پیشین، ص ص ۲۳۵ — ۲۳۴.

41. G. Scholem, *La kabbale et sa symbolique*, tran. J. Boesse, Paris, 1989.

۴۲. برای آشنایی کلی با نخستین فلسفه‌ی زبان در اندیشه‌ی اسلامی نگاه کنید به فصل چهارم، بخش پنجم:

Corbin. H, *Histoire de la philosophie Islamique*, Paris, 1964, pp. 201-208.

43. H. Corbin, *En Islam Iranien*, vol. 3,p. 252.

۴۴. صدرالمتالهین شیرازی، پیشین، ص ص ۱۵۵ — ۱۵۳.

45. B. Spinoza, *Works*, tran. R. H. Elwes, New York, 1951, p. 101.

46. *Ibid.*, p. 106.

47. *Ibid.*, pp. 114-115.

48. *Ibid.*, pp. 116-117.

49. *Ibid.*, p. 119.

50. *Ibid.*, p. 101.

51. F. Nietzsche, *On the Use and Abuse of History*, *tran.* A. Collins, New york,1957.

۵۲. آیا **در جستجوی زمان از دست رفته** مارسل پروست یا **آینه** آندری تارکوفسکی تلاش‌هایی برای از یاد بردن زمان گذشته اند؟ گونه‌ای خلاص شدن از بار دشوار گذشته؟

۵۳. حتی برای شناخت اندیشه‌ی فلسفی (شناختی که بی‌شک خود آفرینش است) باید فراتراز زندگی رفت. حکم مشهور نیچه در **آنک مرد** را به یاد آوریم که برای شناخت **چنین گفت زرتشت** باید همچون خود او پا را فراتر اززندگی گذاشت.

F. Nietzsche, *Ecce Homo*, trans. W. Kaufmann,New York, 1969, p.226.

54. P. de Man, *Blindness and Insight*, London, 1983, p. 151.

هیدگر در مقاله‌ای در **بیراهه‌ها** نوشت این دیدگاه که هر دوران خود را پدیده‌ای تازه و «مدرن» می‌شناسد، وابسته است به ادراک انسان از خویشتن همچون سوبژه و جهان همچون ابژه.

M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, tran. W. Brokemeier, F. Fedier,Paris, 1968, pp. 69-100.

55. H. G. Gadamer, *Vérité et méthode*, Paris, 1976, p. 140.

۵۶. قطعه‌ی ۶۱۶ از **خواست قدرت**:

F. Nietzsche, *The Will to Power*,tran. W. Kaufmann, New york, 1968, p. 330.

۵۷. قطعه‌ی ۵۵ از:

Ibid., p. 35.

۵۸. قطعه‌ی ٤٨١ از:

Ibid., p. 267.

«ضرورت نه یک حقیقت، بل یک تاویل است» (قطعه‌ی ۲۵۲، Ibid. P. 297) و: «هدف و ابزار، علت و معلول، موضوع و مورد، کنش و درد، چیز در خود و شکل ظهور، همگی تاویل همایند و نه حقایق.» (قطعه‌ی ۵۸۹، *Ibid.*, p. 323).

۵۹. قطعه‌ی ۵ از:

Ibid., p. 10.

٦۰. قطعه‌ی ۱۲ ب از:

Ibid., p. 13.

٦١. قطعه‌ی ۲۵۸ از:

Ibid., p. 149.

٦٢. قطعه‌ی ۵۲۲ از:

Ibid., p. 283.

٦٣. قطعه‌ی ٤٨٨ از:

Ibid., p. 269.

٦٤. در مورد جنبه‌های روانکاویک اندیشه‌ی نیچه نگاه کنید به:

L. Corman. *Nietzsche, psychologue des profondeurs*, Paris, 1982.

٦۵. و آن کس که این بحث را به دقیقترین شکل پیش برده است ژاک لاکان است، در بسیاری از آثارش؛ اما همچون نمونه‌ای روشنگر نگاه کنید به مقاله‌ی بسیار مهم او «کارکرد و زمینه‌ی گفتار و زبان در روانکاوی» در:

J. Lacan, *Écrits*, Paris, 1971, vol. 1, pp. 111-210.

66. S. Freud, *The Interpretation of Dreams*, ed. J. Strachey, London, 1977, pp. 200-213.

67. *Ibid.*, pp. 649-650, n. 2.

٦٨. نگاه کنید به مقاله‌ی ژاک دریدا: «فروید و صحنه‌ی نوشتار»:

J. Derridq, *Lécriture et la différence*, Paris, 1979, pp. 293-340.

69. S. Freud, *Art and Literature*, ed. A. Dickson, London, 1985, p. 140.

70. J. Bellemin- Noel, *Psychanalyse et littérature*, Paris, 1983, p. 11.

71. M. A. Skura, *The Literary Use of the Psychoanalytic Process*, Yale U.P., 1981,p 148.

72. H. Bloom, *A Map of Misreading*, New York, 1975, pp.81-82.

۷۳. جای دیگری از کتاب (یادداشتی که فروید به چاپ ۱۹۱٤ کتاب افزوده است) آرته

میدوروس دالدیانوس، نویسنده‌ی «کاملترین پژوهش‌های تاویل رویا در جهان یونانی-رومی» دانسته شده است:

S. Freud, *The Interpretation of Dreams*, p. 171. n.

74. *Ibid.*, pp. 59-60.

75. *Ibid.*, p. 169.

76. *Ibid.*, pp. 170-171.

77. C. G.Jung, *Dreams*, tran. R. F. C. Hull, Princeton u. p.,1974, pp. 76-77.

بازگفت از مقاله‌ی «درباره‌ی ماهیت رویا» آمده است که یونگ آن را به سال ۱۹٤۸ نوشت و سالی بعد منتشر کرد.

78. M. A. Skura, *op. cit.*, p. 127.

79. S. Freud, *op. cit.*, p. 139.

80. J. Derrida, *op. cit.*, pp. 293-340.

81. J. Lacan, *Le Séminar xx, Encore*, Paris, 1975, p. 62.

فصل هفده

تاویل و شناخت: شلایر ماخر و دیلتای

چیزی به نام پدیده‌ی اخلاقی وجود ندارد، آنچه هست تفسیر اخلاقی پدیده هاست.

نیچه

۱

فردریش ارنست دانیل شلایر ماخر (۱۸۳٤ ــ ۱۷٦۸) متأله و با سنت هرمنوتیک دینی آشنا بود. از آنجا که او با جنبش رمانتیک های آلمانی نزدیکی و پیوند داشت، مفاهیم جدید در نظریه‌ی ادبی را به خوبی می شناخت. شلایر ماخر زیر تأثیر هرمنوتیک گئورک فردریش مه‌یر و فردریش آست، درباره‌ی «هنر تاویل متون» پژوهش کرد. نخست قطعه ها و یادداشت هایی پراکنده نوشت که بیشتر آن‌ها «گزین گویه» بودند (۱۸۰۵ و ۱۸۱۰ ــ ۱۸۰۹)، به تدریج طرحی شیوه‌دار و نظامدار از این نوشته هایش فراهم آورد، و بر اساس این طرح سخنرانی مهمی در ۱۹۱۹ ایراد کرد و سپس در دانشگاه الهیات برلین، بـــارها به مباحث «هرمنوتیک» خود بازگشت. در سال ۱۸۲۸ «یادداشت های افزونه» را در این مورد نوشت. پس از مرگش این یادداشت ها را شاگردش فردریش لوکه، به عنوان هفتمین مجلد مجموعه‌ی آثارش با عنوان **هرمنوتیک و نقادی، به ویژه در مورد عهد جدید** (۱۸۳۸) منتشر کرد. اهمیت آثار شلایر ماخر درباره‌ی هرمنوتیک تا چند دهه‌ی پیش ناشناخته ماند. دیلتای توجه همگان را به این آثار جلب کرد، ولی باز هم این نوشته ها مورد بحث دقیق قرار نگرفت و تلاشی جدی برای تدوین و چاپ انتقادی آن‌ها انجام نشد، سرانجام به سال ۱۹۵۹ یکی از شاگردان گادامر به نام هانس کیمرله با سرمایه‌ی دانشگاه هایدلبرگ مجموعه ای کامل و دقیق که به گونه‌ای انتقادی تصحیح شده است از این آثار منتشر کرد.[1] هرمن پاش در ۱۹٦٦ و ولفگانگ ویرموند در ۱۹۸٤ مقاله های مهمی درباره‌ی این مجموعه نوشتند و پیشنهادهای آنان سبب شد که چاپ سوم کتاب به سال ۱۹۸۷ کاملتر و دقیقتر شود.[2] به شکرانه‌ی تلاش کیمرله (وتدوینگر دیگر مانفرد فرانک) جنبه های تازه‌ای از اندیشه‌ی شلایر ماخر درباره‌ی هرمنوتیک آشکار و پاری از تفسیرهای قدیمی بی اعتبار شد. اکنون می‌دانیم که هرمنوتیک از نظر شلایر ماخر نظریه‌ای است فلسفی و شناخت شناسیک، و نه صرفاً روشی برای شناخت پیچید گی های متون کهن.

شلایر ماخر از عقاید یوهان مارتین کلادنیوس (۱۷۵۹ ــ ۱۷۱۰) تاثیر زیادی گرفته است. کلادنیوس در فلسفه، الهیات مسیحی و نظریه‌ی ادبی صاحبنظر بود. به سال ۱۷۴۲ کتاب **درآمدی به تاویل صحیح از سخن‌ها و کتاب‌های خردمندانه** را منتشر کرده بود. هدف اصلی او در این کتاب «بنیان نظریه‌ای کامل درباره‌ی تاویل و تفسیر» بود. او فیلسوفان را تاویل‌کننده نمی‌دانست، زیرا به گمانش فیلسوف معنای گزاره‌ها را تاویل نمی‌کند، بل بررسی انتقادی از آنچه خطا می‌پندارد، انجام می‌دهد. پژوهش در متون ادبی، نظریه‌ی بیان، تاریخ و علوم کهن موضوع تاویل است. کلادنیوس کار خود را به دو بخش تقسیم کرده بود: شرح اصول علم تاویل، شرح علم زیبایی بر اساس علم تاویل. هرمنوتیک نامی است که او به نخستین بخش کارش داده بود. کتاب کلادنیوس از یک جهت دیگر ارزش بسیاری دارد، راهی است به شناخت نظریه‌های تاویل در دوران روشنگری. کلادنیوس معتقد بود که به یاری تاویل می‌توان به معنای قطعی و نهایی اثر هنری که مورد نظر مولف بود، دست یافت. او حکم اصلی «هرمنوتیک کلاسیک» یعنی نیّت مولف را پایه گذاشت: معنای هر اثر آن است که مولف در سر داشته و تلاش کرده است تا در اثر بیان کند؛ تاویل در حکم کشف این معناست. او در قطعه‌ی ۱۴۸ کتابش نوشته است: «آثار نوشته شده و گفته‌های مردمان یک نیّت دارند: خواننده یا شنونده به گونه‌ای کامل آنچه را که نوشته یا گفته شده است دریابند»[۳]، و در قطعه‌ی ۱۵۳ شرح می‌دهد که بر مبنای این نیّت اصلی یعنی «فهمیده شدن»، مولف آنچه را می‌خواهد، بیان می‌کند.[۴] سرانجام در قطعه‌ی ۱۵۷ می‌نویسد: «یک گفته یا اثری نوشته شده، آنجا به گونه‌ای کامل قابل فهم خواهد بود که چنان ساخته شود و شکل گیرد که نیّت مولف بر اساس قاعده‌های روانشناسیک، برای مخاطب شناخته شود. حال اگر کسی چیزی از گفته‌های گوینده، یعنی از نیّت او، درک نکند، یا اگر کسی چیزهایی بیش از آن درک کند که گوینده و مولف می‌خواست بیان کند، می‌توان گفت که گفته یا نوشته قابل درک نبوده است».[۵] این همانی معنا و نیّت مولف دگم اساسی هرمنوتیک کلاسیک است. کلادنیوس هدف اصلی هرمنوتیک کلاسیک را که هدفی «آموزشی» و «عملی» است چنین خلاصه کرده است: «تفسیر بدین سان هیچ نیست مگر یاد دادن به کسی که بر اساس کدام مفهوم ضروری متنی گفتاری یا نوشتاری را به گونه‌ای کامل بیآموزد، و درک کند.»

گادامر در کتاب **حقیقت و روش** بر این نکته تاکید کرده است که بحث شلایر ماخر درباره‌ی هرمنوتیک و «هنر تاویل» چندان درباره‌ی «عدم شناخت» نیست، بل موضوعش «شناخت نادرست یا بدفهمی» است. یعنی تاویل هر متن فراشدی است که مدام ما را از بدفهمی به سوی شناخت درست پیش می‌برد.[۶] این سویه‌ی «شناخت شناسیک» کارشلایر

ماخر نفوذ کانت را بر او نشان می‌دهد. پل ریکور شریح داده است که هرمنوتیک شلایر-ماخر از دو گرایش متفاوت شکل گرفته است: ۱) گرایش رمانتیک، به این اعتبار که تاویل مناسبتی زنده و پیگیر با فراشد آفرینش دارد ۲) گرایش نقادانه (به معنای مشهور کانتی) به این اعتبار که تاویل می‌کوشد تا قاعده‌های ادراک را چنان شکل دهد (و چنان به بیان آرد) که کاربردی همگانی داشته باشند.[۷] زمانی که شلایر ماخر حکم می‌کند که «حتی کودکان نیز از راه هرمنوتیک، معنای واژگان را درمی‌یابند»،[۸] اهمیت این سویه‌ی کانتی یا شناخت شناسیک رابرجسته می‌کند. به نظر شلایر ماخر تا زمانی که در «ابژه» تناقض وجود نداشته باشد، می‌توان آن را تاویل کرد و یا آن را همچون «امری ضروری» در نظر گرفت («امر ضروری مفهومی است که امروز آن را «گزاره‌ی منطقی» می‌خوانیم).

از دیدگاه نویسنده‌ی **نقد خرد ناب** شناخت، توان ذهن و تجربه است، و کنش شناخت که در هر اندیشه و تجربه‌ای حاضر است، بیان خردمندی انسان است. فیشته این «بیان» را در آیین علم (۱۷۹۵) دنبال کرد. اگر تمامی نظام‌های دانش انسانی را به کارکرد ذهن نسبت دهیم، این سویه‌ی بیانگری ذهن را درمی‌یابیم. شلایر ماخر به این سنت فلسفی تعلق داشت و بیان خردمندی را «پیش از هر چیز زبانشناسیک» دانست. درست در همین جنبه، سویه‌ی مدرن هرمنوتیک او را می‌توان یافت. سویه‌ای که بیش از یک سده پنهان بود، به ویژه به دلیل شیوه‌ی معرفی عقاید شلایر ماخر که در آثار ویلهلم دیلتای آمده است.[۹] شناخت به نظر شلایر ماخر کنشی بود همانند گفتار. هردو از توان انسان برای «بیان زبانشناسیک» سرچشمه می‌گیرند، هردو وابسته‌اند به تسلط انسان بر زبان. افراد انسان «توان زبانی» (در زبانشناسی جدید: توانش) را به گونه‌های متفاوت «انجام می‌دهند» (کنش) و این همه در پیکر «کنش زبانی» (Sprechacte) شکل می‌گیرد (و این مفهومی است که در دو دهه‌ی اخیر در فلسفه‌ی تحلیلی اهمیت کلیدی یافته است و Speech act خوانده می‌شود). شلایر ماخر تا آنجا پیش رفته است که می‌نویسد: «هر کنش شناخت شکلی است از کنش زبانی».[۱۰]

شلایر ماخر دو عنصر را در «کنش ادراک» از یکدیگر جدا می‌کند: «درک گفتار همچون چکیده‌ی زبان، و ادراک همچون واقعیتی در [ذهن] اندیشنده».[۱۱] از اینجا دو فراشد متفاوت پدید می‌آید، یکی فهم هر لحظه از گفتار (از راه شناخت نسبت آن با زبان) و دیگری فهم مناسبت همان لحظه با عناصر دیگر ذهن. شلایر ماخر اصطلاح «تاویل دستوری» را در مورد نخست به کار می‌برد و آن را «بررسی رابطه‌ی گفتار با زبان» می‌داند و اصطلاح «تاویل روانشناسیک» را (که آن را «تاویل فنی» نیز خوانده است)[۱۲] در مورد دوم به کار می‌برد و آن را «بررسی گفتار با عناصر اندیشه و ذهنیت اندیشگر» می‌داند. شاید

بتوان گفت که «تاویل دستوری» توصیف گزاره‌هاست و هدفش شناخت ساختار معناشناسیک جمله‌ها ــ درک جایگاه الفاظ ــ است، و «تاویل فنی» یا «تاویل روانشناسیک» در حکم شناخت معنای هر گزاره در سخن است. بهتر است در مورد تمایز اصلی بیشتر دقت کنیم؛ این تمایز اهمیت بسیاری در هرمنوتیک شلایر ماخر دارد. ادراک هر گزاره، خواه نوشته، خواه گفته شده، در خود دو سویه‌ی متمایز دارد. نخستین ادراک گزاره صرفاً در حد مناسبت آن با زبانی است که خود بخشی از آن است. هر گزاره یا هر حکم زبانی به این اعتبار، بخشی از نظام زبانی است که میان افراد به کار می رود. اما در همین حال، گزاره را می‌توان همچون بخشی از زندگی شخصی، درونی و فکری شخصی که آن را بیان می‌کند نیز دانست. بدین سان شناخت دو بخش دارد: «(۱) هر کنش زبانی همچون لحظه‌ای از تکامل اندیشه‌ی شخصی شناخته نمی شود مگر اینکه در مناسبت با زبان دانسته شود. ۲) کنش زبانی همچون بیانی زبانی شناخته نمی‌شود، مگر اینکه چونان لحظه‌ای از تکامل شخص دانسته شود.»[۱۳] این دوسویه‌ی شناخت در «کنش شناختن» متحد هستند، درست به همین شکل تاویل دستوری و تاویل روانشناسیک نیز هرگز مستقل از یکدیگر شکل نمی‌گیرند.

معنای هر گزاره یا هر بیان زبانی از نیّت گوینده یا مولف رهاست. در تاویل آن (تاویل دستوری) صرفاً با زبان و مشخصه‌های بیانی که در یک فرهنگ مشترک است سر و کار داریم. اما تاویل فنی یا روانشناسیک، ناگزیر جایگاه یا معنای هر نکته را از رابطه‌اش با سخن مولف می‌شناسد و اینجا فردیت مولف اهمیت می یابد، نشانگر نفوذ ایده‌ی رمانتیک های آلمانی در مورد «نبوغ آفریننده بر شلایر ماخر» در «تاویل دستوری» دو عنصر مهم است: ۱) هر آنچه تعریفی دقیق در یک سخن دانسته می شود، جز در گستره‌ی زبانشناسیکی که میان مولف و مخاطبش مشترک است، دانستنی نیست، ۲) معنای هر واژه در قطعه‌ای، از نسبت آن واژه با سایر واژگان آن قطعه دانسته می شود.[۱۴] عنصر نخست، ارتباط مولف و مخاطب را ممکن می‌کند و عنصر دوم ارتباط درونی نظام زبان را روشن می‌کند.[۱۵] پس دو شکل متفاوت از تعیین معنا وجود دارد: جای دادن متن در زمینه‌ای کلی همچون موقعیت سخن ادبی دوران؛ جای دادن متن در زمینه‌ای خاص، همچون سخن مولف. به گمان شلایر ماخر «هر گزاره مناسبتی دوگانه با تمامیت زبان و با اندیشه‌ی مولف خود دارد؛ پس هرگونه فهم به دو لحظه تقسیم می شود: فهم گزاره چونان لحظه‌ای از زبان و فهم گزاره همچون واقعیتی در ذهن آن کس که بدان می اندیشد».[۱۶] آیا می‌توان گفت که متونی که مولف آنها ناشناخته است تاویل فنی می شوند؟ پاسخ شلایر ماخر به این پرسش منفی است.[۱۷]

از آنچه آمد، نمی‌توان به این نتیجه رسید که شلایرماخر می‌خواست به یاری تاویل فنی، مولف را بشناسد. نکته‌ی اصلی به نظر او قدرت دادن به شگردهایی بود که برای پژوهش معنا به کار می‌آیند. به همین دلیل شلایر ماخر، هرگونه تلاش برای شناخت متون از راه زندگی مولف آنها را محکوم به شکست می‌دانست و می‌پرسید: «آیا ما چیزی از زندگی افلاتون و ارسطو می‌دانیم؟»[۱۸] شلایرماخر (برخلاف آنچه در آغاز به چشم می‌آید) اساساً به «نیّت مولف» باور نداشت و می‌گفت که مولف، از آنچه آفریده بی‌خبر است و همواره سویه‌هایی از اثر خود را نمی‌بیند و نمی‌شناسد. تاویل‌کننده مولف را می‌شناسد. شناخت تاویل‌کننده از مولف بارها بیش از شناختی است که مولف از خویشتن دارد. او از بسیاری چیزها خبر ندارد، چیزهایی که تاویل‌کننده از آنها باخبر است.[۱۹] از این رو شلایرماخر معتقد بود که هر لحظه‌ی اثر هنری نشان از تمامی زندگی مولف دارد و نه نیّت او در لحظه‌ی خاص آفرینش.[۲۰] شلایرماخر مفهوم «نیّت مولف» را که کلادنیوس طرح کرده بود، با «تمامی زندگی» مولف جایگزین کرد، آرمان نقد شناخت این تمامیت است: «نقد به معنای شناخت مولف است، شناختی بیش از آنچه او از خویشتن دارد».[۲۱] این آرمان دست آمدنی نیست. از اینجا تا کنار گذاشتن مولف گامی بیش نیست. اما شلایرماخر برای برداشتن این گام، مانعی بزرگ بر سر راه خویش داشت: معنای نهایی متن.

نباید از این نکته که شلایرماخر به «نیّت مولف» بی‌اعتقاد بود، به این نتیجه برسیم که او «معنای نهایی، اصلی و قطعی متن» را هم رد می‌کرد. برخلاف، او با قاطعیت می‌نوشت که هر واژه در هر عبارت دارای یک معناست، که آن را معنای بنیادی می‌خواند؛ و کاری بیهوده خواهد بود که به جستجوی معانی گوناگون یک واژه در یک گزاره برآییم.[۲۲] شلایرماخر به وجود معانی نهایی متن باور داشت، و کسانی که درباره‌ی هرمنوتیک نوشته‌اند، هیچ‌یک در این نکته تردید نکرده‌اند. شلایرماخر نوشته است: «در تاویلِ درست تمامی عناصر متفاوت در یک نتیجه‌ی واحد گرد هم می‌آیند».[۲۳] ظاهراً تاکید او بر «نتیجه‌ی واحد» نشان می‌دهد که او نمی‌پذیرد که متنی را بتوان از چند دیدگاه تاویل کرد و به معناها یا نتایجی متفاوت دست یافت. حتی یک بار او نوشت که این دیدگاه‌های مختلف همواره موجد معناهای نادرستی شده‌اند «که از معنای یکه و راستین متن جداست»، یعنی شلایرماخر به صراحت فرض متن چندمعنایی را رد کرده است. جای دیگری او نوشته است که هر روش خاصی را که دنبال کنیم سرانجام باید به معنایی نهایی و قطعی برسیم. معنایی که بر اساس روش‌ها و ابزار متفاوت دگرگون شدنی نباشد.

به نظر شلایرماخر برای شناخت سخن انسان باید او را شناخت، اما برای شناخت او باید سخنش را شناخت.[۲۴] این نکته پیشتر به گمان فردریش آست همچون تناقضی جلوه

کرده بود، اما شلایرماخر آن را «دایره‌ی شناخت» نامید، مفهومی که امروز «دایره‌ی هرمنوتیک» خوانده می‌شود.[۲۵] این کشف شلایرماخر، ریشه در بحث او از «هرمنوتیک همچون پرسشی شناخت شناسیک» دارد. ریکور در مقاله‌ی «رسالت هرمنوتیک» تاکید کرده است که «هرمنوتیک نظریه‌ی کارکرد شناخت در پیوندی است که با تاویل متون دارد».[۲۶] شلایرماخر به دقت این نکته را شرح داده بود و شاید نخستین اندیشگری بود که هرمنوتیک را به نظریه‌ای کلی تبدیل کرد. امروز اندیشمندی چون امیلیو بتی، هرمنوتیک را با شناخت‌شناسی برابر دانسته و آن را «پژوهش شرایط و امکانات» خوانده است.[۲۷] به این دلیل همه چیز به نظر بتی چنین ساده و روشن می آید که پیشتر شلایرماخر جنبه های شناخت شناسیک هرمنوتیک را اثبات کرده است.

شلایرماخر نشان داد که جایگاه اصلی هرمنوتیک، زبان و به گونه‌ای خاص زبان نوشتاری است. او شناخت واژگان و قاعده‌های نگارش را همچون گام نخست پذیرفت، اما گام اصلی را «معناشناسیک» دانست. از این رو از «هنر تاویل» که در گستره‌ی زبان جای داد، یاد کرد.[۲۸] در گام بعد، او هرمنوتیک را «روش» ندانست، بل آن را «هنر تاویل» خواند، و این اصطلاحی است که پیش از او کلادنیوس به کاربرده بود. اما بحث شلایرماخر از «هنر تاویل» مفهوم مهم «تاویل تمثیلی» را پیش می‌کشد، که هرچند شلایرماخر آن را به نتایجی قاطع نرساند، اما جنبه های مهمی از آن را روشن کرد.[۲۹] به نظر او تـــاویل رخدادها، تاویلی تاریخی است، اما شناخت گرایش هایی که نهایت آنها آشکار نیست (شناختی که به آینده مربوط می شود) تاویلی تمثیلی است. شناخت تاریخی، همچون شناخت علمی استوار به تجربه است، اما شناخت یا تاویل تمثیلی همچون شناخت فلسفی، استوار به نظریه است. پل ریکور اهمیت این بحث شلایرماخر را از «فلسفه‌ی نقادانه‌ی کانت» کمتر ندانسته است. از سوی دیگر ریکور تاکید کرده است که با انتشار کتاب **هرمنوتیک** شلایرماخر به خوبی آشکار شده است که تمایز میان تاویل دستوری و تاویل فنی، چه کاربرد گسترده‌ای در نظریه‌ی ادبی دارد. تاویل دستوری به مشخصه های سخن که در هر فرهنگ میان نویسندگان مشترک است بازمی‌گردد و تاویل فنی به زبان خاص و منش یکه‌ی بیانِ مولف مرتبط می شود. تاویل فنی راهگشای کسانی است که درباره‌ی «روش بیان» می‌نویسند، و دقت به نوشته های شلایرماخر درباره‌ی هرمنوتیک برای آنان ارزشی برابر با دقت به آثار نویسندگانی چون لئو اسپیتزر و یان‌موکاروفسکی دارد. البته مباحث شلایرماخر از تناقض ها و پیچیدگی های منطقی و درونی رها نیست، اما همین نکته که اندیشگری در آغاز سده‌ی نوزدهم مباحث اصلی هرمنوتیک را در دهه‌ی ۱۹۸۰ پیشگویی کرده، و حتی شماری از مفاهیم و اصطلاح های آن را از پیش، ساخته است و به

یاری آن‌ها بحث را تا حدودی پیش برده است، بسنده است تا اهمیت کارش را بپذیریم و از نیروی آفریننده‌ی ذهنش به شگفت آییم.

پس از شلایرماخر «علم تاویل متون» به شکرانه‌ی درس‌های او پیشرفت کرد. شاگرد او اگـوست بُک (۱۸۶۷ ـ ۱۷۸۵) که واژه‌شناس و زبانشناس برجسته‌ای بود و سال‌ها در لاهه فلسفه و زبانشناسی تدریس می‌کرد، به «تاویل متن» اهمیت داد. او معتقد بود که «از میان نشانه‌ها و نمادهای فراوانی که ذهن آدمی خود را به یاری آنها بیان می‌کند، آنچه کاملتر دانش را شرح می‌دهد، گفتار است، پژوهش واژگان (نوشتاری یا گفتاری) نخستین کنش فلسفی است».[۳۰] بک پژوهش تاریخی زبان را بنیان کار فلسفی می‌دانست و هرمنوتیک را روش ضروری این پژوهش به حساب می‌آورد. نوشته‌های اصلی او درباره‌ی هرمنوتیک در کتابی که با عنوان **دانشنامه و روش‌شناسی علوم زبان‌شناسی تاریخی** به سال ۱۸۸۶، یعنی سال‌ها پس از مرگش منتشر شد، یافتنی است. بُک معتقد بود که صرفاً از راه تاویل می‌توان معنای واژگان و جمله‌ها را شناخت؛ تاویل، نیروی یافتن معنای مطلق و اصلی را دارد، حال آنکه نقد رابطه‌ی معنایی موضوع با پدیدارهای دیگر را بررسی می‌کند. باور بُک به «مطلقِ معنایی» ریشه در باور شلایرماخر به معنای نهایی دارد. بُک هدف اصلی زبانشناسی تاریخی را «شناختن آن چیزهایی که ذهن آدمی آفریده است، یعنی شناخت آنچه شناخته شده است» می‌دانست و تاویل را همین شناخت دوم به حساب می‌آورد. بدین سان هرمنوتیک با محصول ذهن یا معنایی که در این محصول جلوه می‌کند سر و کار دارد: «شناخت درست، همچون تفکر منطقی، هنر است، و از این رو به کنش آگاهانه‌ای (تا حدودی آگاهانه) وابسته است. هرمنوتیک تکامل روش‌شناسیک اصول شناخت است».[۳۱]

به نظر بُک کار تاویل‌کننده به کار مترجمی که متنی را از زبانی به زبانی دیگر «برمی‌گرداند» همانند است. مترجم متن را برای کسانی که با زبان مبدء آشنا نیستند، آشنا می‌کند. تاویل‌کننده نیز معنایی را که برای دیگر مخاطبان اثر آشنا نیست، قابل فهم می‌کند. هرگاه معنا به گونه‌ای مستقیم و بی‌میانجی دانسته شود، نیازمند تاویل و تفسیر می‌شویم و آغازگاه هرمنوتیک همین نکته است. به نظر بک هنگامی که می‌خواهیم موقعیت دستوری واژه یا واژگانی را بشناسیم، درمی‌یابیم که تاویل دستوری به تنهایی کافی نیست و باید به دلالت‌های تاریخی دقت کنیم. اما دلالت‌های تاریخی در خود پرسش دسته‌بندی انواع را همراه می‌آورد و از اینجا به تاویل فنی پای می‌گذاریم. اکنون پرسش مهم این است که نویسنده یا گوینده از کدام دسته از مقوله‌های اصلی که در دسته‌بندی قرار دارند سود می‌جوید. و اینجا به دایره‌ی زبان مولف یا گوینده نزدیک شده‌ایم.

نکته‌ای که بُک طرح کرد و در هرمنوتیک مدرن اهمیت یافت (خاصه هرش از آن در اعتبار تاویل سود جست) تمایز دوگونه شناخت بود: شناخت یا به گونه‌ای مستقیم متوجه ابژه می‌شود، و به مناسبات آن با ابژه‌های دیگر دقت نمی‌کند، و یا فقط متوجه مناسبات ابژه با ابژه‌های دیگر می‌شود. بُک معتقد بود که زبانشناسی تاریخی به هردو گونه‌ی شناخت متکی است. به این اعتبار هرمنوتیک بُک شماری از مهمترین پروبلماتیک‌های ساختارگرایی مدرن را نیز پیش‌بینی کرده است.

در متون دینی معنا مبهم است، اما مومنان ناگزیرند که معنا را دریابند. تاویل این متون از این رهگذر، گریزناپذیر است. تاویل به چشم بُک و شلایرماخر پلی بود میان معنای راستین و نهایی متن و «شرایط کنونی تاویل‌کننده»؛ پلی میان افق آشنای امروز با افق معنایی متن. اما افق گذشته، خود نه موضوع شناخت، بل ابزاری دانسته می‌شد که به کار شناخت متن می‌آید. چنین فرض می‌شد که این افق شناخته شده است و هرمنوتیک سده‌ی پیش بر پایه‌ی این فرض (که نادانسته را شناخته می‌پنداشت) خود را بی‌نیاز از معناشناسی تاریخی می‌دید. بُک به جای اینکه معنای متن را خوانا با شرایط امروز فرض کند، به ضرورت بررسی تاریخی متن تاکید گذاشت. از سوی دیگر، هرمنوتیک دینی همواره استوار بر تفسیر بوده است. تاویل‌کنندگان همواره معناهای دشوار و ناشناخته‌ی متن را «به یاری علم بیان و مباحث کلامی» تفسیر می‌کردند. شلایرماخر اما برای هرمنوتیک نقشی و رسالت مهمتری قائل شد. پیش از هر چیز او تأکید کرد که درستی هر تاویل نسبی است. او نوشت: «بدفهمی و ادراک ناکامل در کنش شناخت موردی است طبیعی که در آغاز هر شناخت پیش می‌آید»[۳۲]، زیرا در طول زمان معنای واژگان همچون بنیان جهانبینی‌ها دگرگون می‌شود و تاویل کننده از مولف دور می‌افتد، و فاصله‌ای پدید می‌آید که «وجود آن طبیعی است و در واقع پیمودنی نیست». پس وظیفه‌ی تاویل‌کننده، شناخت **شرایط تاریخی متن** است.[۳۳] تنها تاویلی استوار به شناخت دقیق، نقادانه، و بهره‌مند از روش درست می‌تواند فراسوی شرایط تاریخی پیدایش متن (در تمامی سویه‌هایش) معنا را آشکار کند.

تاثیر هرمنوتیک شلایرماخر بر هیدگر راز پوشیده‌ای نیست[۳۴]، همچنین تاثیری که دوست و همفکر هیدگریعنی رودلف بولتمان از شلایرماخر پذیرفته است نیز آشکار است. به ویژه که بولتمان متأله بود و بیشتر آثارش در زمینه‌ی خداشناسی پروتستان. بولتمان در مقاله‌ی «مسأله‌ی هرمنوتیک» (۱۹۵۰) تاکید کرد که در هر تاویل، نکته‌ی مهم و آغازین مناسبت هستی‌شناسانه‌ای است که مولف و تاویل‌کننده، با موضوع تاویل، یا نکته‌های اصلی مورد تاویل در متن برقرار می‌کنند. خواست ویژه‌ی تاویل‌کننده (اینکه از متن چه می‌خواهد) مهمترین شکل‌دهنده‌ی تاویل است. ماهیت و راستای اصلی تاویل را این

خواست (و نیز دانش پیشینی) تاویل‌کننده تعیین می‌کند: «... موضوع تاویل با خواست روانشناسیک تعیین می‌شود. این موضوع با خواست‌هایی در تاریخ، همچون گستره‌ی زندگی، که انسان در آن حرکت می‌کند، تعیین می شود».[۳۵] شاگرد بولتمان، ارنست فوش در کتاب **هرمنوتیک** (۱۹۶۳) رابطه‌ای میان عقاید بولتمان و گادامر ایجاد کرد، او مفهوم مکالمه‌ی میان متن و تاویل‌کننده را پیش کشید و آن را با مکالمه‌ی «خداوند با ما» در **کتاب مقدس** قیاس کرد: «هرمنوتیک فوش نقطه عطفی است در فلسفه و تاویل اگزیستانسیالیستی ... او نشان داد که متن یا نوشته‌های مقدس تاویل‌شونده‌اند، و تاویل ما از آنها فردی است، همچون تاویلی است که ما از عشق خویش داریم».[۳۶]

۲

ویلهلم دیلتای کار خود را در زمینه‌ی هرمنوتیک متمرکز بر شناخت رابطه‌ی معنای اثر و نیّت مولف کرد. دیلتای شاگرد اگوست بُک بود و به این اعتبار کار خود را ادامه‌ی کار شلایرماخر می‌دانست؛ و همواره احترامی بی‌پایان برای او قائل بود و کتابی عظیم با عنوان **زندگی شلایر ماخر** نوشت که در زمان حیاتش تنها نخستین مجلد آن منتشر شد، و این مهمترین بخش کتاب است، چرا که در حکم گونه‌ای «نتیجه گیری از کار رمانتیک‌های آلمانی، خاصه در گستره‌ی سخن فلسفی» به حساب می آید. دیلتای خود به شدت زیر نفوذ رمانتیک‌ها بود، و نظرش در مورد اهمیت نیّت مولف بازتاب این شیفتگی بود، تا آنجا که متوجه نوآوری‌های هرمنوتیک شلایرماخر دراین زمینه نشد؛ و در گستره‌ی مهمتر کار شلایرماخر یعنی درک این نکته که شناخت در گستره‌ی «کنش زبانی» یا قاعده‌های زبانشناسی شکل می‌گیرد، با او مخالف بود. مهمترین نوشته‌های دیلتای در زمینه‌ی هرمنوتیک رساله‌ای کوتاه است با عنوان «سرچشمه و تکامل هرمنوتیک» که به سال ۱۹۰۰ نوشته شده است.[۳۷] جز این رساله، در بسیاری از آثار دیلتای می‌توان اشارات مهمی به تاویل و هرمنوتیک یافت و در این میان کارهایی که در آخرین دهه‌ی زندگیش نوشت (و نشان از تاثیری دارند که کتاب **پژوهش‌های منطقی** هوسرل بر او گذاشته‌اند) اهمیتی ویژه دارد.[۳۸] این نوشته‌ها نشان می‌دهند که چگونه روش صوری تاویل در علوم انسانی از آن اشکال معمولی شناخت که خصلت نمای زندگی انسانی و مناسبات میان افراد است، شکل می‌گیرند. در تمامی سده‌ی نوزدهم در محیط اندیشگری آلمان، ضرورت طرح مسأله‌ی تاویل، به ویژه در گستره‌ی «دانش تاریخ» مطرح بود و نوشته‌های دیلتای را باید در این زمینه‌ی فکری قرار داد.[۳۹] از سوی دیگر سلطه‌ی پوزیتیویسم بر اندیشه‌ی فلسفی / علمی آلمان آن روزگار، آشکار بود و دیلتای نیز با ضرورت «طرح جستارهای فلسفی در نظام‌های

علمی» رویاروبود، و مقاومتش در برابر این سلطه، البته برنوشته های اودر زمینه‌ی شناخت متون و تاویل اثر گذاشته است. با توجه به تاثیری که دیلتای در پایان زندگیش از پدیدارشناسی هوسرل گرفت، و به راستی رگه هایی از آن در آثار پیشین او، از جمله در مساله‌ی «سرچشمه و تکامل هرمنوتیک» پیداست، می‌توان گفت که دیلتای میان سده‌ی نوزدهم و سده‌ی بیستم، حلقه‌ی رابطه بود.[۴۰]

برای فهم نظریه‌ی دیلتای درمورد تاویل، باید از تمایزی که او میان دو گونه شناخت علمی گذاشت آغاز کنیم. به نظر دیلتای شناخت درعلوم فیزیکی یا طبیعی، از شناخت در علوم انسانی یا تاریخی جداست. از سال ۱۸۸۳ دیلتای بحث از تمایز میان این دو گونه شناخت را آغاز کرد. او، خاصه تمایز میان توصیف و ادراک را برجسته کرد. روش علوم فیزیکی یا طبیعی به توصیف مناسبات علت و معلولی میان پدیدارها می پردازد. موضوع علوم طبیعی، ابژه‌ای است که ساخته‌ی انسان نیست و با فاصله‌ای ناپیمودنی از سوبژه یا شناسنده قرار دارد. برخلاف، روش علوم انسانی یا تاریخی گامی است به سوی شناخت و ادراک معنای پدیدارهای تاریخی مورد شناخت وموضوع این علوم، خود سوبژه یا شناسنده را نیز دربرمی‌گیرد. روش علوم فیزیکی یا طبیعی روش استقراء علمی است، و روش علوم انسانی یا تاریخی تاویل است. فراشد شناخت درعلوم انسانی ضرورتاً شخصی است. تاریخ را انسان می سازد، در تاریخ گونه‌ای مناسبت متعادل میان عناصر عینی و ذهنی یافت می شود. «دایره‌ی شناخت» از ما به مورد شناسایی یا ابژه می رود و باری دیگر به خود ما بازمی‌گردد.[۴۱] این نکته در مورد علوم طبیعی صادق نیست. زیرا آنجا ابژه بر اساس «قانونمندی های ذهن انسانی» ساخته نشده است. اینجا ناگزیریم که از اجزاء به کل پی ببریم، یا به عبارت بهتر، کل را متصور شویم. اما تجربه‌ی گذشته (واقعیت تاریخی) با استقراء سر و کاری ندارد. «کلیت تاریخی» هنوز به دست نیامده است، و تصور آن سودی ندارد. اینجا به «ابزاری دیگر» نیازمندیم که تا بتوانیم «بازسازی اندیشه‌ی تاریخی» را ممکن کنیم. «علم تاریخ» که بر پایه‌ی منش یکتا و تکرارناپذیر رخدادها استوار است، نمونه ای است از علوم انسانی، و ناگزیر تاویل را پیش می‌کشد؛ چرا که اگر رخدادی به راستی قابل تکرار نباشد، پس شناخت آن، تنها «پس از رخداد» و به یاری «منطق تاویل» ممکن خواهد بود.

تمایزی که دیلتای میان علوم فیزیکی (یا طبیعی) و علوم انسانی (یا تاریخی) گذاشت، آشکارا خلاف جریان مسلط فکری دورانش بود. بحث او از پوزیتیویسم و «علم انگاری» فاصله می‌گیرد و در حکم انکار جریان فکری نیرومندی است که پس از داروین، قوانین انسانی را همانند قوانین طبیعی می شناخت. جریانی که فردریش انگلس را به سوی

این پندار نادرست کشانده بود که قوانین فیزیکی را می‌توان در تاریخ جستجو کرد و قوانین دیالکتیک را به یاری مثال هایی درعلوم طبیعی ثابت کرد. همین بحث، پس از انتشار **آنتی دورینگ** و **دیالکتیک طبیعت** شکل‌دهنده‌ی دیدگاه رسمی و روش کار مارکسیست‌ها شد. این گرایش حتی در آثار خود مارکس هم دیده می شود؛ مثلاً آنجا که در پسگفتار به دومین چاپ آلمانی **سرمایه** نقل قولی از نشریه‌ی «پیک اروپا» را با تایید آشکار در «بیان روش خود» می آورد، که در آن آمده است: «مارکس حرکت اجتماعی را همچون فراشد تاریخ طبیعی تلقی می‌کند...»[۴۲]. اما بحث دیلتای بی‌پژواک نماند. پس از او ویلهلم ویندلباند نیز به این نظر که روش بررسی تاریخی همان روش بررسی «تاریخ طبیعی» است انتقاد کرد، و یادآور شد که علوم طبیعی قوانین همگانی را چونان هدف پیش روی خود دارند، حال آنکه تاریخ‌نگار با واقعه‌ای یکه روبروست. همین نکته و تمایز را هینریش ریکرت همچون تمایز «علم فرهنگ» و «علم طبیعت» مطرح کرد. این نکته را هم باید دانست که تاثیر دیلتای بر اندیشه‌ی فلسفی آلمان و بر علوم انسانی، در نخستین دهه‌های سده‌ی حاضر، باعث شد که شماری از مارکسیست‌ها چون گئورک لوکاچ و کارل کورش به برداشت‌های نادرست و روش‌های الگوبرداری از علوم فیزیکی در مباحث تاریخی انتقاد کنند و به ویژه مخاطرات استنتاج‌های سیاسی ناشی از این برداشت‌های روش شناسیک را گوشزد نمایند.

اهمیت تمایز علوم انسانی و علوم فیزیکی، به ویژه در بحث از هرمنوتیک آشکار می شود، چرا که رخداد تاریخی به گمان دیلتای تنها با روش تاویل شناختنی خواهد بود. هرمنوتیک به نظر دیلتای در حکم «روش کشف معنا و دلالت معنایی» است. از این رو هر تاویل پیش از هر چیز وابسته به تاویل‌کننده است، یعنی انس و آشنایی دیرینه‌ی تاویل‌کننده با موضوع تاویل نخستین شرط رسیدن به نتیجه‌ی درست است. دیلتای «روح عینی» را به مفهومی که نسبت به معنای هگلی آن یکسر تازه بود به کار گرفت و تمامی پدیدارهای زندگی انسانی را در ایجاد آن موثر دانست. او تاکید کرد که صرفاً با دانستن مناسبات میان این پدیدارها می‌توان روح عینی را شناخت. تاویل در حکم فهم این مناسبات درونی است تا در گام بعد، معنای هریک از پدیدارها به دقت دانسته شود. به نظر دیلتای تاویل در حکم ادامه‌ی شناخت است.[۴۳] او مقاله‌ی «سرچشمه و تکامل هرمنوتیک» را با بحث از شناخت آغاز کرد و نشان داد که تاویل قدرت تعمیم دارد و کاملتر از شناخت همچون «تجربه‌ای درونی» است.[۴۴] به گمان دیلتای تفسیر «اعتبار عینی» دارد. شناخت شگردشناسیک دستور زبان و زیبایی شناسی است، و قاعده‌هایش استوار به «نظریه‌ی بیان». تاویل اما از این «شناخت علمی و عینی» فراتر می رود؛ در گوهر خود «کنشی تاریخی» است. طرح «علم انسانی» در اندیشه‌ی دیلتای، به حضور انسان در مناسبات تاریخی وابسته است.[۴۵]

نکته‌ی مهم در هرمنوتیک دیلتای همین استقلال علوم انسانی است. پل ریکور تمایز میان علوم انسانی و علوم فیزیکی- طبیعی را مهمترین گام دیلتای به سوی طرح «اندیشه‌ی هرمنوتیک» شناخته است و از تلاش او ستایش کرده است که «می‌خواست نقدی بر آگاهی تاریخی ارائه کند که به صلابت و قدرت نقد کانت از آگاهی به طبیعت باشد... دیلتای هرمنوتیک را به روانشناسی شناسایی نزدیک کرد».[۴۶]

شناخت متنی که از گذشته بازمانده است، نمی‌تواند از فهم گذشته، همچون موقعیتی تاریخی جدا باشد. دیلتای به عنوان اندیشگری متاثر از عقاید نوکانتی به حضور فرد در تاریخ اهمیت می‌داد و روانشناسی فرد را مطرح می‌کرد. به همین شکل او در بررسی متن نیز برای فرد (روانشناسی مولف) اهمیت زیادی قائل بود. به گمان دیلتای هر نظام فرهنگی، فلسفی، هنری و دینی را باید بر اساس روانشناسی ــ همچون علم به کنش‌های فردی در تاریخ و جامعه ــ استوار کرد. پل ریکور یادآور شده است که دیلتای به همین دلیل در واپسین سال‌های زندگیش به مفهوم پدیدارشناسیک «نیّت» و رویکرد نیت مند ما به جهــان علاقه نشان داد و دلایلی تازه بر درستی نظریه‌اش در مورد «نیت مولف» یافت[۴۷]، نظریه‌ای که هم با مبانی اندیشه‌ی نوکانتی خوانا بود و هم با برداشت رمانتیک از نبوغ و نیروی آفریننده‌ی ذهن.

هرمنوتیک به چشم دیلتای روشنگر سویه‌ی عینی شناخت ساختار متن بود و مفهوم استقلال متن را اساساً مطرح نکرد. او حتی گامی پیش نهاد و اعلام کرد که فراشد خودآگاهی گونه‌ای تاویل است. آنچه من برای خودم هستم، تنها از راه عینیت بخشیدن به زندگیم ممکن است و این ظهور عینی، تاویل‌پذیر است. از این‌رو آگاهی از خویشتن، گونه‌ای تاویل است و چه بسا دشوارترین شکل تاویل باشد، چرا که زندگی تنها از راه نشانه‌هایی شخصی شناختنی است، نشانه‌هایی که به گفته‌ی شلینگ «به سوی زندگی می‌روند، اما بازنمی‌گردند». تاریخ جهانی ــ چونان اسنادی که برجا مانده است ــ همانند است با تاریخ زندگی شخصی، چونان اسنادی که در یادمان برجا مانده است؛ و این هردو با روشی واحد شناخته می‌شوند. ریکور نوشته است: «به چشم دیلتای هرمنوتیک به معنای همگانی شدن فردیت بود».[۴۸] دیلتای مقاله‌ی «سرچشمه و تکامل هرمنوتیک» را با یادآوری حکمی آغاز کرد که پیشتر در رساله‌ی «درآمدی به پژوهش فردیت» طرح کرده بود: «هنر و به ویژه ادبیات به جهان انسانی فردیت می‌بخشند».[۴۹] فردیت نکته‌ی بسیار مهمی در اندیشه‌ی دیلتای است، گونه‌ای تشخیص یا حضور هرچیز در آشکارگی گوهر آن. فردیت مهمترین وجه تمایز فلسفه‌ی دیلتای با بینش فلسفی و سیاسی مسلط روزگارش بود.

به نظر دیلتای نکته‌ی مهم در هرمنوتیک این است که یک فرد ـ مولف ـ چگونه اندیشه‌هایش را در متن بیان کرده است، و این درست، همان نظری است که کلادنیوس به تاکید مطرح کرده بود. هرمنوتیک دیلتای کاملترین بیان «هرمنوتیک کلاسیک» است که موضوع بنیادین آن، شناختن متن نیست، و در گام نخست معنا، مرجع و مصداق متن هم نیست، بل تنها می‌خواهد به آن زندگی که در متن متبلور شده است، نزدیک شود. گادامر در کتاب **حقیقت و روش** از تناقض بنیانی اندیشه‌ی دیلتای یاد کرد که از یکسو فلسفه‌ی او چونان فلسفه‌ی زندگی [50]، نابخردی‌های ویژه‌ی خود را داشت و از سوی دیگر به مثابه‌ی فلسفه‌ی معنایی ناگزیر بود تا به آن چیزی دست یابد که هگل روح عینی (یعنی تجسم فرد) نامیده است.[51] دیلتای خود، شاید از این تناقض خبر داشت، زیرا همچون گونه‌ای توجیه نظر داده بود که تاویل به این نکته وابسته است که ذهن (روح ذهنی، روح تاثیرگذار بر جهان) برخلاف بحث هگل، یکسر با آگاهی همراه نیست. آفریده‌های ذهنی بیان کمال زندگی هستند، و از این رو نمایشگر پیچیدگی طبیعت انسانی می‌شوند. گاه تاویل‌کننده، در اثر هنری، با ژرفایی از تجربه‌ی زندگی هنرمند روبرو می‌شود که ذهن هنرمند از ادراک آن عاجز بوده و تنها همچون بیانی از کمال زندگی بازتابش کرده است. دیلتای خود نوشته است: «هدف اصلی هرمنوتیک درک کاملتری از مولف است، آن سان که او خود را چنین درک نکرده باشد».[52] حکمی که آشکارا یادآور نظر شلایرماخر است. می‌بینیم که مسأله‌ی اصلی که به چشم دیلتای «شیوه‌ی بیان نظر مولف در متن» بود، در ادامه‌ی بحث بی آنکه او بخواهد، به «شیوه‌ی بیان متن» تبدیل شده است. نکته‌ی جذاب در این «شوخی متن» یا به قول هگل «نیرنگ خرد» این است که دیلتای همچون مولفی سختگیر و فیلسوفی با ذهن کارآزموده و نظامساز سررشته‌ی منطق بحث خود را از دست داده است؛ و جدا از آن همه تاکید بر نیّت مولف و اینکه معنای نهایی متن ساخته‌ی ذهن مولف است، سرانجام متن را ابزار شناخت کاملتری از مولف دانسته است، شناختی که مولف خود از خویشتن ندارد.

به نظر دیلتای ژرفنای ماهیت تجربه‌ی انسانی در تاویل آثار ادبی ساده‌تر یافت می‌شود. دیلتای این کار، یعنی تاویل نتایج کنش ذهنی انسان را که آشکارکننده‌ی توان‌های فکری انسان است «کنش هرمنوتیک» می‌نامید. به نظر دیلتای معنای زندگی یعنی این واقعیت که چیزها در مناسبات گوناگون با یکدیگر و با ما قرار می‌گیرند و هریک مناسبات معنایی ویژه‌ی خود را دارند، یا می‌آفرینند. باتوجه به این نکته معنا و درستی حکم مشهور دیلتای را می‌توان دانست: زندگی خود پاری از زندگی در کل است. معنای زندگی دانستنی نیست، مگر با قرار دادن آن در مجموعه‌ی معنایی کاملتری. آگاهی یعنی نسبت زندگی فرد با زندگی در کل. و این نیز نشان از محدودیت باور مطلق دیلتای به فردیت دارد.

هرچند معنای «زندگی در کل» با بینش‌های «جمع‌گرا»ی حاکم در بینش فلسفی روزگارش تفاوت زیادی دارد. از نظر دیلتای نسبت ذهن تاریخ‌نگار با رخدادی تاریخی (که آن را «موقعیت تاریخ‌نگار» می‌خواند) معنای آن رخداد را تعیین می‌کند، زیرا رخداد را به مجموعه‌ای از رخدادها پیوند می‌دهد. تاریخ‌نگار از راه تاویل‌های دیگران که همچون اسنادی برجا مانده‌اند، آن موقعیت را شکل می‌دهد. پرسش اصلی اینجاست که آیا این معنا برای همه کس معتبر است، یا تنها تاریخ‌نگار آن را معتبر می‌داند؟ آیا می‌توان از راه تاویل‌های افراد به معنای نهایی دست یافت یا نه؟ آیا حق با نیچه نبود که می‌نوشت:

> آنچه چندی پیش، در روز روشن روزگار نو، در مورد انقلاب فرانسه گذشت این بود که تماشاگرانی بزرگوار و شیفته از سراسر اروپا آن مضحکه‌ی غم‌انگیز، و اگر درست ارزیابی کنیم، پرت، را دیر زمانی دورا دور با چنان شوری تفسیر کردند و نقش سرکشیها و شور و شوقهای خود را در آن نشاندند که **متن در زیر تفسیر گم شد:** بدین ترتیب، بار دیگر آینده‌ای بزرگوار تمامی گذشته را بد فهمید و از این راه چه بسا دیدار آن را تاب آوردنی کرد. شاید این نیز همان کاری باشد که ما هم اکنون می‌کنیم؟ مگر ما نیز در مورد اینان خود همان «آینده‌ی بزرگوار» نیستیم؟ و مگر نه آن است که هم اکنون، با آگاهی به این نکته کلک ایشان را کندیم؟[۵۳]

دیلتای برای پاسخ گفتن به این پرسش‌ها از مفهوم «بیان» آغاز کرد. آن را نشانه‌ای دانست که می‌تواند رخدادی در جهان فیزیکی یا موردی درونی و ذهنی همچون اندیشه‌ای با احساسی باشد. نشانه می‌تواند طبیعی یا قراردادی باشد. واژه نشانه‌ای است قراردادی، اما فریادی که از سر درد کشیده می‌شود، نشانه‌ای است طبیعی. گاه نشانه «نیت‌مند» است، یعنی به کار می‌رود تا معنایی خاص بیآفریند؛ و اثر ادبی واقعیتی است «نیّت‌گون» زیرا به هدف ایجاد ارتباط ــ ارتباط معنایی ــ آفریده می‌شود. نامه، نیّت‌گون است (خبر را به من می‌رساند) و در همان زمان از نیّت مولف فراتر می‌رود، مثلاً نشان می‌دهد که نویسنده از من دلگیر است، یا برخلاف ادعایش به من علاقه‌ای ندارد یا... اشاره‌ی آخر، بازنمایانگر شکافی است در باور سختگیرانه‌ی دیلتای به «نیّت مولف». به هر رو، ابزار متفاوتی برای شناخت آن **بیان‌ها** یا **نشانه‌ها** وجود دارد، و می‌توان ضابطه‌هایی برای داوری تاویل‌ها یافت. ما از تجربه‌ی خویش مناسبتی را که میان شکل ظهور (مثلاً اشک) و باطن (مثلاً اندوه) وجود دارد، می‌شناسیم. ما از راه دانستن قرارداد نشانه‌های قراردادی را می‌شناسیم و در موارد متعددی از راه مرتبط کردن نشانه به زمینه‌ای کلی آن را درک می‌کنیم. مثلاً اثری را به مجموعه‌ی آثار نویسنده‌ای مرتبط می‌کنیم، کلامی را به سخن وابسته می‌کنیم، کنشی را به

شناخت کلی خویش از فرد مرتبط می‌کنیم و... اینجا دیلتای از تاویل یاد کرده است و به پیروی از شلایرماخر آن را هرمنوتیک خوانده است: فهم بیان یا نشانه‌ای از راه ارتباط دادن آن به زمینه‌ای کلی. می‌بینیم که این برداشت همانند فهم شلایرماخر از «تاویل فنی» است؛ او نیز معنایی خاص را از راه ارتباط دادن آن با زمینه‌ی کلی معنایی می‌شناخت. دیلتای، چندان به امکان کشف معنای نهایی باور داشت که می‌نوشت: «هرمنوتیک با گزینش دلخواهانه‌ی رمانتیک و شک‌آوری ذهن‌گرایان مخالف است. اعتبار کامل و همگانی تاویل پایه‌ی هرگونه ایقان در تاریخ است».[۵۴] می‌بینیم که پرسش نیچه، که نه برگزیننده‌ای رمانتیک را در نظر داشت و نه شک‌آوری ذهن‌گرا را، بی‌پاسخ مانده است.

بنا به هرمنوتیک دیلتای، می‌توانیم معنای اثری را با کشف زمینه‌ی معنایی آن بشناسیم، همانطور که معنای کنشی فردی را از طریق شناخت مجموعه‌ی کنش‌های او (سازماندهی اجتماعی و فرهنگی) می‌شناسیم. در هردو مورد ما «فراتر از معنای نخستین» می‌رویم و به یاری زمینه‌ی معنایی، معنای راستین را کشف می‌کنیم؛ و در این راه از تجربه‌ی شخصی خویش و از هر فراشد اندیشمندانه‌ای که با آن آشناییم بهره می‌گیریم. دیلتای نوشته است:

> اگر اشکال متفاوت بیان زندگی به چشم ما یکسر بیگانه آیند، تاویل ناممکن خواهد شد. از سوی دیگر اگر چیزی بیگانه در آنها وجود نداشته باشد، تاویل غیر ضروری می‌شود. پس، تاویل میان این دو شکل افراطی وجود دارد. همواره زمانی به تاویل آغاز می‌کنیم که چیزی بیگانه و ناشناخته از راه هنر شناخت [از راه موارد آشنا] دانسته شود. در جریان یک گفتگو، اشکال گوناگون بیانی از سوی گوینده را باید در آن زمینه‌ای قرار داد که در واژگانی که او به کار می‌برد، یافتنی نیستند. هرچه ما گوینده را بیشتر بشناسیم، بهتر می‌توانیم انگیزه‌های پنهان در کلامش را به سرچشمه‌های واقعی [معنای واقعی] آن‌ها مرتبط کنیم. و تاویل‌کننده‌ی مشهور مکالمه‌های افلاتون، تاکید کرده است که چنین تجربه‌هایی در تاویل گفتاری تا چه حدّ برای تاویل کلام نوشتاری ارزشمند است. تاویل گفتاری در جریان یک بحث و جدل کلامی، تنها آنجا به گونه‌ای کامل امکان‌پذیر خواهد بود که زمینه‌ی بحث شناخته شده باشد.[۵۵]

اگر بخواهیم مهمترین نکته در هرمنوتیک دیلتای را خلاصه کنیم، به این حکم می‌رسیم که شناخت علمی، عینی و دقیق شرایط پیدایش یک متن یکسر امکان‌پذیر است. دیلتای هرمنوتیک را «روش‌شناسی کامل، همگانی و اساسی علوم انسانی» نامید، و معنای متن را

با «نیّت ذهنی مولف»، سرانجام یکی دانست. به نظر او می‌توان با بررسی اسناد، حقایق و داده‌های تاریخی، آمار و غیره، «جهان زنده»ی مولف، یعنی دنیای ذهن مولف را شناخت؛ و حتی مولف را چنانکه خود خویشتن را می‌شناخت، بازیافت. دیلتای می‌گفت که ما «متن و گذشته را بازسازی می‌کنیم و این اساس و گوهر تاویل است.» برخلاف مباحث هرمنوتیک مدرن که از نظریه‌ی هرمنوتیک یاد می‌کنند، دیلتای به «روش هرمنوتیک» باور داشت و همواره از «فن تاویل» یاد می‌کرد. او معتقد بود که روش هرمنوتیک به همراه نقد ادبی، واژه‌شناسی تاریخی و روش تاریخی، سازنده‌ی مجموعه‌ای است که توضیح را ممکن می‌سازند. دیلتای مفهوم توضیح را بدل به نکته‌ی اصلی هرمنوتیک کلاسیک کرد.[۵۶]

به نظر دیلتای تاویل‌کننده فاصله‌ی زمانی و تاریخی را (که او را از دنیای متن جدا می‌کند) از میان برمی‌دارد و به گونه‌ای همروزگار مولف می‌شود. بنا به نظریه‌ی شلایرماخر که به شکل کاملتری در نظریه‌ی عینی‌گرای دیلتای بیان شده است، شرایط کنونی تاویل‌کننده، ارزشی منفی دارد که باید انکار شود. حتی می‌توان گفت که سرچشمه‌ی بدفهمی‌ها و کاستی‌ها، همین شرایط است. دانش تاریخی به معنای پشت سر نهادن تمام پیشداوری‌های برآمده از زمان حاضر و رسیدن به افق اندیشه‌های مولف است. این نکته ادامه‌ی برداشت دکارتی (و برداشت اندیشگران دوران روشنگری) است که باید هر متفکر از قید و بندهای تاریخ معاصر رها شود، تعصب‌ها، پیشداوری‌ها و باورهای نادرست امروزی را از ذهن خود پاک کند، تا به حضور راستین موضوع شناسایی دست یابد.[۵۷]

اکنون می‌توانیم به سویه‌ی زیبایی‌شناسیک هرمنوتیک دیلتای دقت کنیم. میان اندیشگران و فیلسوفانی که در آخرین پله‌های تکامل فلسفه‌ی کلاسیک آلمان پدید آمدند، دیلتای بیش از دیگران برای هنر اهمیت قائل بود. در رساله‌ی «درآمدی به پژوهش فردیت» نوشت: «هنر مناسبات بینا انسانی را بیان می‌کند. هیچ دانشمندی قادر به بیان آن چیزی نیست که هنرمند از محتوای زندگی می‌گوید. هیچ شکل تکامل علمی قادر نیست که این محتوا را روشن کند. هنر ابزار به اندیشه آمدن زندگی است».[۵۸] دیلتای نوشته است که علم نیز همچون هنر استوار به تجربه‌ی زندگی است، اما، در حالیکه هنر خود زندگی را می‌بیند، علم به تجربه دقت دارد. از این رو دانشمندان را از فهم سخن هنری گریزی نیست: «شاعران ابزاری هستند که با آن می‌توان انسان را شناخت».[۵۹] دیلتای در رساله‌ی «گوهر فلسفه» (۱۹۰۷) نوشت: «هنر شکل ظهور غیرواقعی واقعیت است» و اشاره‌اش به بازتاب واقعیت عینی در ذهن هنرمند بود که «سازنده‌ی واقعیت دوم» یا «جهان اثر هنری» است.[۶۰] از این رو، هنر از اراده و منافع هنرمند جدا نیست. این گونه‌ای بیان «نیّت» مولف است، و

اینجا تاویل همچون ابزار شناخت این نیّت به کار می رود. میان شکل های گوناگون بیان ادبی، دیلتای برای شعر اهمیت بیشتری قائل بود. او همچون هیدگر شعر را با فلسفه همراه می‌دید و می‌گفت که موضوع شعر «شناخت گوهر چیزهاست».[۶۱] دیلتای حکم مشهوری درباره‌ی شعر ارائه کرد: «ساختار مفاهیم شاعرانه از هستی، یکسر با شکل مفهومی جهانبینی فلسفی همخوان است».[۶۲]

در مجلد ششم مجموعه‌ی آثار دیلتای رساله‌ای طولانی با عنوان طرحی برای نظریه‌ی ادبی (۱۸۸۷) منتشر شده است که معمولاً از آن به عنوان طرح آغازین کتابی که دیلتای می‌خواست درباره‌ی نظریه‌ی ادبی بنویسد یاد می‌کنند.[۶۳] در این رساله دیلتای نوشته است که هر اثر هنری معناها و مفاهیم پیچیده و پنهان بسیاری دارد، که مجموعه‌ی آن‌ها را می‌توان دلالت معنایی خواند. از یکسو پاری از اثری هنری دلالتگر است، یعنی برگردان یا بیانگر سویه‌ای است از زندگی انسانی؛ و می‌توانیم حرکتی، جمله‌ای یا اثری هنری را به این عنوان بیانگر یا دلالتگر بخوانیم، و از سوی دیگر، همین پاره در پیوندی که با کل اثر می‌یابد، دلالت معنایی تازه‌ای به دست می آورد. یعنی دو یا چند معنا برای یک مصداق وجود دارد. این نکته، به ویژه زمانی که برای دومین یا چندمین بار اثری هنری را مورد بررسی قرار می‌دهیم، رمانی یا شعری را می‌خوانیم، یا نمایشی را می‌بینیم، بیشتر دانسته می شود. مثلاً وقتی برای چندمین بار آنا کارنین تولستوی را می‌خوانیم، دیگر می‌دانیم که آنا در پایان رمان خودکشی می‌کند. با این آگاهی، هر کنش رمان در این نوبت تازه‌ی خواندنش معنای جدیدی می یابد، از یکسو اشارتی است به جهان عینی، یا جهان بیرون متن، اشارتی بیانگر سویه‌ای از زندگی انسانی، و از سوی دیگر در منطق ادبی به رخدادها، کنش‌ها و گفتار پیش و پس از خود وابسته می شود، و سرانجام به پایان دردبار رمان (و زندگی) پیوند می یابد.

به سال ۱۸۹۸ دیلتای مقاله‌ای با عنوان «سه رویکرد» نوشت و در آن به اساس مناسبات تاریخ عقاید و تاریخ ادبی اشاره کرد.[۶۴] او سه گرایش در (یا سه رویکرد متمایز به) تاریخ اندیشه را از هم جدا کرد: ۱) «پوزیتیویسم»، همچون آثار دموکریتوس، لوکرتیوس، تامس هابس، دانشنامه‌نویسان فرانسوی، و ماتریالیست‌های جدید. ۲) «ایدالیسم عینی»، همچون آثار هراکلیت، اسپینوزا، لایبنیتس، شلینگ، و هگل. ۳) «ایدالیسم قائل به ثنویت»، همچون آثار افلاتون، خداشناسان مسیحی، کانت و فیشته. نخستین گروه موارد معنوی و روحانی را در بنیان خود، به یاری جهان بیرون شرح دادند. گروه دوم واقعیت را همچون توصیف واقعیتی درونی شناختند و میان هستی و ارزش تفاوتی قائل نشدند. سومین گروه به استقلال روح و مورد معنوی از طبیعت باور داشتند. دیلتای

کوشید تا نویسندگان، شاعران و ادیبان را میان این سه گروه جای دهد. مثلاً به نظر او بالزاک و استاندال به گروه نخست، گوته به گروه دوم و شیلر به گروه سوم تعلق دارند. هر گروه رویکرد روانشناسیک ویژه‌ی خود را دارد. از پوزیتیویسم، آیین رآلیسم برخاسته است که سرانجام سلطه‌ی خرد را بر حس و اراده پذیرفت؛ ایدالیسم عینی به پاری آیین‌های رمانتی‌سیسم منجر شد که بر سلطه‌ی احساس تأکید گذاشتند؛ و ایدآلیسم قائل به ثنویت، سلطه‌ی اراده را پذیرفته است. پس از دیلتای یکی از شاگردانش، هرمن نوهل کوشید تا بنیان این دسته‌بندی دیلتای را (با اندکی دگرگونی درعناوین) درباره‌ی هنرهای موسیقی و نقاشی به کار گیرد. او رامبراند و روبنس را در دسته‌ی ایدآلیست‌های عینی، ولاسک و هالس را در دسته‌ی رآلیست‌ها و میکل‌آنژ را در دسته‌ی ایدآلیست‌های ذهنی (اصطلاح خاص نوهل) جای داد. او از آهنگسازان برلیوز را در دسته‌ی نخست، شوبرت را در دسته‌ی دوم، و بتهوون را در دسته‌ی سوم قرار داد.[۶۵] هرچند این دسته‌بندی‌ها امروز از یاد رفته‌اند، اما این باریک‌بینی دیلتای که کوشید تا آثار ادبی را بر اساس «نظام اندیشه‌ی فلسفی» دسته‌بندی کند، تا حدودی راه را بر دسته‌بندی آثار استوار به سبک و شیوه‌ی بیان آنها می‌گشاید.

یادداشت‌های فصل هفدهم

1. F. D. E. Schleiermacher, *Hermeneutike*, ed. H. Kimmerl, Heidelberg, 1959.

۲. ترجمه‌ی انگلیسی این کتاب کار J. Forstman, J. Duke از چاپ دوم آلمانی است. ترجمه‌ی فرانسوی، اما از چاپ سوم آلمانی است که دقیقتر و کاملتر است و ماخذ کار من در این کتاب است:

F. D. E. Schleiermacher, *Herméneutique*, tran. C. Berner, Lille u. p., 1989.

چاپ انتقادی دیگری هم به زبان آلمانی وجود دارد که ستایش بسیاری از ناقدان را برانگیخته است:

F. D. E. Schleiermacher, *Hermeneutik Und Kritik*, ed. M. Frank, Frankfurt 1977.

3. K. Mueller - Vollmer, *The Hermeneutics Reader*, Oxford, 1986, p. 55.

4. *Ibid.*, p. 56.

5. *Ibid.*, p. 57.

6. H. G. Gadamer, *Truth and Method*, London, 1988, pp. 162-163.

7. P. Ricoeur, *Du texte a l'action*, Paris, 1986, pp. 78-81.

برای شناخت ریشه‌های «رمانتیک» اندیشه‌ی شلایرماخر نگاه کنید به:

G. Gusdorf, *Les origines de l'herméneutique, Paris, 1988, pp. 187-225, pp. 303-339.*

8. F. D. E, Schleiermacher, *Herméneutique*, p. 24.

۹. ابهام، تا حدودی زاده‌ی شکل بیان اندیشه‌ی شلایرماخردر مورد هرمنوتیک است. نگارش در پیکر گزین گویه‌ها و قطعه‌ها ژانر ادبی محبوب رمانتیک‌های آلمانی بودند.

۱۰. نگاه کنید به مقدمه‌ی مانفرد فرانک به مجموعه‌ای که از نوشته‌های شلایرماخر درباره‌ی هرمنوتیک منتشر کرده است و در یادداشت شماره‌ی ۲ آمده است.

11. F. D. E. Schleiermacher, *op. cit.*, p. 115.

12. *Ibid.*, p. 197.

13. *Ibid.*, p. 115.

این نکته به گونه‌ای خاص در بررسی سخن ادبی اهمیت دارد. واژه‌ی شب در شعر «هست شب» نیما یوشیج دارای معنایی در ذهن شاعر است که از راه بررسی «سخن شاعرانه‌ی نیما» دانسته می‌شود (تاویل فنی یا تاویل روانشناسیک)؛ و معنایی زبانشناسیک در کنار واژگان دیگر شعر دارد که از راه بررسی «زبان شعر مدرن فارسی» دانسته می‌شود (تاویل دستوری).

14. F. D. E. Schleiermacher, *op. cit.*, p. 127, 134.

۱۵. نگاه کنید به:

P. Szondi, *Introduction a l'herméneutique littéraire*, tran. M. Bollack, Paris, 1989. p. 122.

16. F. D. E. Schleiermacher, *op. cit.*, p. 86.
17. *Ibid.*, pp. 148-151.
18. *Ibid.*, p. 182.
19. *Ibid.*, pp. 170-173.
20. *Ibid.*, p. 179, p. 197.
21. T. Todorov, *Symbolisme et intérprétation*, Paris, 1978,p. 154.

این حکم شلایرماخر مشهور است و در کتابش آمده است (ص ۱۷۰).

22. F. D. E. Schleiermacher, *op. cit.*, p. 59.
23. *Ibid.*, p. 188.
24. *Ibid.*, p. 67.

۲۵. در این مورد نگاه کنید به:

P. Szondi, *op. cit.*, pp. 111.

26. *P. Ricoeur, op. cit*, p. 78-81.
27. E. Betti, *Teoria generale della interpretation*, Milano, 1953.
28. F. D. E. Schleiermacher, *op. cit.*, p. 73, pp. 116-117.
29. *Ibid.*, pp. 119-120.

۳۰. نقل قول بُک در پیشگفتار:

K. Mueller-Vollmer, *op. cit.*, p. 20.

31. *Ibid.*, p. 133.
32. F. D. E. Schleiermacher, *op. cit.*, p. 84.
33. P.A. Boeckh, «theory of Hermeneutics», K. Muller-Vollmer, *op. cit.*, pp. 134-141.

۳۴. نگاه کنید به فصل هجدهم، بحث از اندیشه‌ی هرمنوتیکی هیدگر.

35. R. Bultmann, *Essays, Philosophical and Theological*, tran. J. C. G. Greig, London, 1955. pp. 252-253.
36. F. Mussner, *Histoire de l'hermeneutique*, Paris, 1972, p. 55.

۳۷. در این کتاب، از برگردان فرانسوی مقاله‌ی «سرچشمه و تکامل هرمنوتیک» دیلتای استفاده کرده‌ام، که در مجموعه‌ی زیر آمده است:

W. Dilthey, *Le monde de l'esprit*, tran. M. Remy, Paris, 1947, vol. 1, pp. 319-350.

انتشار مجموعه‌ی کامل آثار دیلتای به زبان انگلیسی از آغاز دهه‌ی ۱۹۸۰ شروع شده است؛ برای درک اصول عقایدش برگزیده‌ی زیر کارآست:

W. Dilthey, *Selected Writings*, ed. H. P. Richkman, Cambridge u. p., 1976.

مقاله‌ی مورد بحث با عنوان «تکامل هرمنوتیک» در صفحات ۲۶۳- ۲٦٤ این کتاب آمده است.

۳۸. یادداشت‌های آخرین دهه‌ی زندگی دیلتای برای کتابی با عنوان **نقد خرد تاریخی** نوشته شده بودند، و «تاویل» نقش مرکزی در آنها داشت. این یادداشت‌ها در مجلد هفتم **مجموعه‌ی آثار** دیلتای به زبان آلمانی یافتنی هستند. برگزیده‌ی آنها در:

K. Mueller-Vollmer, *op. cit.*, pp. 148-164.

39. P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 145.

۴۰. در این مورد نگاه کنید به کتاب معتبر:

K. Muller-Vollmer, *Towards a Phenomenological Theory of Literature: A Study of Wilhelm Dilthey's «poetik»*, The Hague, 1963.

41. M. Ermarth, *Wilhelm Dilthey, The Critique of Historical Reason*, Chicago u. p., 1978.

42. K. Marx, *Capital*, Moscow, 1978, vol. 1, p. 27.

بازگفت مارکس از مقاله‌ای است که ژرف دیتزگن با نام مستعار نوشته بود. دربرگردان فارسی سرمایه با مشخصات زیر:

مارکس. ک، سرمایه، ترجمه ا. اسکندری، تهران، ۱۳۵۸، ج ۱، ص ۵۹.

مترجم جمله‌ی مورد بحث را درست ترجمه نکرده است؛ و آورده: «مارکس حرکت اجتماعی را مانند پروسهٔ طبیعی تاریخ تلقی می‌کند و...» آنچه مارکس ــ آشکارا با تایید ــ بازگو کرده «تاریخ طبیعی» است و نه «پروسهٔ طبیعی تاریخ».

43. W. Dilthey, *Le monde de l'esprit*, p. 331.

44. *Ibid.*, pp. 320-321.

45. *Ibid.*, p. 329.

46. P. Ricoeur, *Les conflit des interprétations*, Paris, 1969, pp. 8-9.

47. *Ibid.*, p. 147.

48. *Ibid.*, p. 149.

49. W. Dilthey, *op. cit.*, p. 279.

در مقاله‌ی «درآمدی به پژوهش فردیت» دیلتای از دو نمونه‌ی کامل در تاریخ هنر یاد کرد که با آنها فردیت جهان انسانی کامل و آشکار دیده می‌شود. این دو نمونه تراژدی‌های یونان باستان و نمایش‌های شکسپیر هستند (پیشین، ص ص ۳۱۷ ــ ۲۴۷).

50. Lebensphilosophie.

51. H. G. Gadamer, *Truth and Method*, London, 1988, p. 201. f.

52. W. Dilthey, *op. cit.*, p. 332.

۵۳. نیچه. ف، فراسوی نیک وبد، ترجمه د. آشوری، تهران، ۱۳۶۲، ص ۷۸.

54. W. Dilthey, *op. cit.*, pp. 332-333.

دیلتای، چشم بر دشواری‌های این کار نبسته بود، و در مواردی هم آنها را یادآور می‌شد. مثلاً نوشته است: «دشواری مرکزی و اصلی هرمنوتیک این است: باید به یاری واژگان و ترکیب‌های آنها مجموعه‌ی یک اثر را بشناسیم، یعنی به یاری عنصری یا جزیی از یک کل، آن کل را بشناسیم.» (پیشین، ص ۳۳۱)؛ پس، آن کنار گذاشتن استقراء که «ویژه‌ی علوم فیزیکی و طبیعی» بود، چندان کارآ نبود و در تاویل به گونه‌ای دیگر به آن روش بازمی‌گردیم.

55. W. Dilthey, *Pattern and Meaning in History*, New york, 1961, pp. 77-78.

اصل متن در ماخذ زیر یافتنی است.

W. Dilthry, *Gesammelte Schriften*, Stuttgurt, 1974, vol. 7, pp. 225-226.

اشاره‌ی دیلتای به «تاویل‌کننده‌ی مشهور افلاتون»، به شلایرماخر است.

56. W. Dilthry, *Le monde de l'esprit*, p. 337.

۵۷. در مورد مفهوم رمانتیک «معنای متن» و نیز بحث دیلتای نگاه کنید به:

G. Gusdorf, *Les origines de l'hermeneutique*, Paris, 1988, pp. 27-305, pp. 380-394.

58. W. Dilthey, *op. cit.*, p. 278.

59. *Ibid.*, p. 279.

60. *Ibid.*, p. 392.

61. *Ibid.*, p. 395.

62. *Ibid.*, p. 398.

۶۳. برگردان فرانسوی این طرح ناکامل است؛ نگاه کنید به:

W. Dilthey, *Le monde de l'esprit*, vol. 2, pp. 106- 244.

خلاصه در صفحات ۲۳۰ ــ ۲۰۰ اساس بحث دیلتای یافتنی است.

64. W. Dilthey, *Gesammelte Schriften*, Gottingen, 1969, vol. 4, pp. 214-249.

65. R. Wellek, and A. Warren, *Theory of Literature*, London, 1978, p. 117, p. 290.

فصل هجده

تاویل و رازمتن: هوسرل، هیدگر

انسان آنجا سخن می‌گوید که به زبان پاسخ می‌دهد.

هیدگر

۱

ادموند هوسرل مشهورترین کلام فلسفی این سده را گفته است: «به سوی خود چیزها». یا به سوی چیزها چنانکه در خود هستند، رها از هر تعیّن و هر نکته‌ی افزوده. این اساس پدیدارشناسی هوسرل است: رویکردی ناب و تازه به هر چیز، تجربه‌ای یکسر مشخص از خود چیزها؛ رویکردی تا حدّ امکان رها از پیشنهاده‌ها، پیش‌فرض‌ها و پیشداوری‌های مفهومی. کوششی برای شناخت و شرح هر چیز، تا جایی که امکان دارد وفادار به خود آن چیز. هوسرل کار اصلی و آغازگاه رادیکال، بنیانی و مطلق فلسفه را در هیچ‌گونه مفهوم اساسی یا اصل بنیادی یا پیش‌فرض فلسفی ندانست، بل آن را در تجربه‌ای ناب، اصیل و رها از هرگونه پیشنهاده شناخت و بس. فلسفه‌اش (و نه روش کارش) را «پدیدارشناسی» نامید، چون پیش از هر چیز، و مهمتر از هر چیز، خود پدیدارها در این فلسفه اهمیت دارند. او نه استنتاج پیشینی را می‌پذیرفت و نه قیاس را. آنچه می‌پذیرفت شهود یا ادراک مستقیم بود (Intuition)، شهودی استوار بر مشاهده‌ای یا تجربه‌ای دقیق؛ و در گام بعد کارش شرح و پژوهش آن شهود بود.[۱] به نظر هوسرل روش‌هایی که در علوم به کار می‌روند، در فلسفه بی‌ارزش و بی‌فایده‌اند، چرا که همه از پیش‌فرض‌هایی آغاز می‌کنند که به پدیدار افزوده می‌شوند. اصل بنیادین فلسفه این است:

> هرگونه شهود ناب و اصیل، ریشه‌ی بر حق و پذیرفتنی دانش است. هر آنچه خود را به ما اساساً در شهود، یعنی در حضور بی‌میانجی خویش آشکار می‌کند، باید خیلی ساده، همچون حضور آن چیز پذیرفته شود. [البته] تنها در آن محدوده‌ای که خود را آشکار می‌کند.[۲]

شهود به معنای آن است که سوبژه (شناسنده یا فاعل شناسایی) و ابژه (مورد شناسایی) در یک حدّ موجودند. بر اساس همین نکته هوسرل حکم کرد: «هر آگاهی، آگاهی به چیزی

است»). یعنی هر شکل دانایی راستایی دارد، به سوی موردی خاص و مشخص. شهود، نخست، به معنای فهم «نازلترین حدّ و لایه‌ی مورد است» که در آن هر چیز بی‌میانجی و فوری بر ما آشکار می شود. این یافتن نازلترین حدّ را هوسرل «تقلیل» یعنی تبدیل هر چیز به ساده‌ترین شکل حضورش خواند، و این نخستین کنش است در شناخت پدیدارشناسیک از چیزی. هوسرل از «تقلیل» آن راه و روشی را منظور داشت که بتواند به «گستره‌ی فراروندگی یا تعالی» راه یابد؛ گستره‌ای که در آن هرچیز، چنانکه هست، نمودار شود، رها و مستقل از تعیّن ها و پیشداوری‌ها. به بیان دیگر، تقلیل درحکم گونه‌ای دگرگونی در رویکرد ما به چیزها و در بینش ماست تا بتوانیم هر چیز مجرد ــ رها از هرگونه تعیّن ــ را دریابیم، و نه آنکه به یاری پیشنهاده‌هایی آن را به «تصور» آوریم. تقلیل باعث می شود که ما لایه هایی ژرفتر را دریابیم و به آن‌ها راه یابیم، همان لایه هایی که پیشتر به گونه‌ای نادرست می پنداشتیم که آنها را شناخته‌ایم.

هوسرل دو شکل تقلیل را از هم متمایز دانست: ۱) تقلیل «آیدتیک» ۲) تقلیل پدیدارشناسیک. تقلیل آیدتیک که از واژه‌ی Eidos به معنای گوهر می آید ما را از قلمرو واقعیت‌ها، و داده‌هابه گستره‌ی گوهر همگانی می رساند. تقلیل پدیدارشناسیک ما را از دنیای واقعیت‌ها به پیشنهاده‌های آغازین واقعیت‌ها می رساند. تقلیل آیدتیک روشی است که به یاری آن دانش ما از حدّ حقایق و داده‌ها به گستره‌ی «ایده‌ها» می رسد. منظور هوسرل از ایده‌ها «گوهر تعمیم های تجربی (آمپیریک)» نبود، بل آن «تعمیم های ناب» بود که در برابر ذهن ما امکانات نابی را قرار می‌دهند که فراسوی تجربه وجود دارند. تقلیل پدیدارشناسیک، خود اشکال متعددی یافته است، که مهمترین آن تقلیل جهان فرهنگی است به جهان تجربه‌ی فوری ما یا آنچه هوسرل «زیست جهان» (Lebenswelt) می‌خواند. این تقلیل مهمترین گام در فراشد شناخت پدیدارشناسیک به حساب می آید.

سنت مسلط علوم تجربی و روش پوزیتیویستی، که ما در آن آموزش یافته‌ایم، پاری پیشداوری‌ها را درباره‌ی آنچه ابژه‌ی تجربه محسوب می شود، پیش می‌کشد. این سنت حکم می‌دهد که ابژه، آنجا به راستی ابژه است که در چارچوب تعریف و تشخّص علوم جای گیرد. بنا به دیدگاه تجربی، ابژه ساختاری تجریدی و ساختگی است. اما اگر بخواهیم ساختارهای به‌راستی اصیل ابژه‌ی تجریدی خود را ــ در هر گستره‌ای از هستی ــ دریابیم و آن‌ها را همچون راهنمای کنش های آگاهی مربوط به خودشان به کار گیریم، باید تمامی آن پیشداوری‌های علوم تجربی و پوزیتیویستی را کنار بگذاریم و بکوشیم تا به واقعیت آن‌سان که در تجربه‌ی نخستین وجود دارد، دست یابیم. به عبارت دیگر باید به جهان، چنانکه در نخستین شکل ظهورش برای تجربه وجود دارد، بازگردیم و «جهان طبیعی» یا

«جهان تجربه‌های فوری و مستقیم را (همانکه هوسرل «زیست‌جهان» خوانده است) درک کنیم.

آغازگاه تقلیل پدیدارشناسیک «نیت» است. مفهومی که در فلسفه‌ی هوسرل اهمیت بنیادین دارد و هوسرل آن را در آثار استادش فرانتس برنتانو یافته بود.[۳] نیّت نزد ارسطو به معنای رویکرد ذهن یا سوبژه به سوی ابژه است. هماهنگ با این جهت‌گیری، این ابژه و کنش رویکرد، به گونه‌ای «نیّت‌گون» در ذهن وجود دارد. از دیدگاه برنتانو، تمامی کنش‌های فیزیکی دارای این منش «نیّت‌گون» هستند. اما به نظر هوسرل آگاهی در بُن و گوهرش «نیت‌مند» است. هرگونه آگاهی نیّتی است به سوی چیزی. یعنی هر سوبژه صرفاً به دلیل رویکردش به ابژه وجود دارد. این هسته‌ی بنیانی دیدگاه هوسرل است. هرگونه کنش آگاهی، برای اینکه کنش باشد نیازمند ابژه‌ای است. هر آگاهی، آگاهی کسی است به سوی چیزی. پس هرگاه کنش آگاهی وجود داشته باشد (به هر شکل و ساختار و با هر محتوا) بدین معناست که ابژه‌ای وجود دارد، و مهمتر بدین معناست که منش سوبژه با منش آن کنش تعیین می‌شود. به بیان دیگر گوهر و خوی سوبژه وابسته است به منش کنشی که ابژه را درک کرده است، یا به زبان هوسرل «همشکل» است با منش کنش. پس، اگر بخواهیم به آن گستره‌ای برسیم که در آن چیزها، ناب و رها از هرگونه تعیّن به نظر آیند، باید روشی را بیابیم که ما را به موضوع‌های اصیل و کنش‌های آغازین (رها از هرگونه پیشنهاده و پیش‌فرض) برساند. کنش‌های نیت‌مند یک انسان بالغ و متمدن پیچیده‌اند، آنچه منظور اوست، یعنی معنا، از لایه‌های بی‌شمار معناها تشکیل شده است؛ پس، معنای کلی تنها می‌تواند در محتواهای معنایی خود دانسته شود و تحلیل گردد. محتواهایی که هریک به سهم خود «نیت‌مند» هستند.

هوسرل آن دسته از کنش‌های شناسایی ما را که به تجربه‌های نخستین و اصیل مرتبط می‌شوند «تحلیل نیّت‌گون» نامید،[۴] و در این تحلیل هر هستی چنانکه هست شناخته می‌شود. اکنون با دقت بیشتری به مفهوم «نیّت» توجه کنیم. مفهومی که در اندیشه‌ی هوسرل جنبه‌ی کلیدی دارد و در مباحث هرمنوتیک نیز اهمیت بسیاری یافته است. دیدیم کـه نیت‌مندی منش اصلی آگاهی است، و همواره آگاهی را به سوی چیزی **دیگر** پیش می‌راند. یعنی گوهر آگاهی ما معنای هر چیز را «می‌سازد»، و در نتیجه به «ابژه‌ی آگاهی» شکل می‌دهد. پس، نیت‌مندی بدین معنـــا نیست که چیزی خارجی، به شکلی با آگاهی ما مرتبط می‌شود، بل اساساً «کنشی است که معنا را می‌آفریند». یعنی ابژه‌ی هر کنش از سویه‌ی معنایی آن جدا نیست. درفلسفه‌ی هوســـرل ابژه و ساختار اندیشه یکدیگر را می‌سازند. اندیشه نخست به ابژه معنا می‌دهد، سپس به سوی این همانی ابژه و معنا جهت

می‌گیرد. وقتی هوسرل از تعالی سخن می راند، نه از «واقعیت» ابژه، بل همواره از معنای ابژه در ذهن یا در «سوبژه» یاد می‌کرد. نکته‌ی اصلی «تحلیل نیّت‌گون»، پاسخ به این نکته است که چگونه معنای هرچیز نخست در آگاهی ساخته می شود. اما این آگاهی که نیّت‌گون است و سازنده‌ی معنا، خود چیست؟ مسأله‌ی گوهر آگاهی، بیشتر در هستی شناسی هیدگر طرح شده و نه در پدیدارشناسی (یا به قولی شناخت‌شناسی متعالی) هوسرل. تا آنجا که در چارچوب پدیدارشناسی باقی مانده‌ایم، موضوع آن را «واقعیت‌های مطلقی» می شناسیم که در نیت پنهانند و هدف پدیدارشناسی، شناخت و کشف ساختارهای بنیادین کنش‌ها، و تعیّن‌های مربوط به آنهاست. روش اساسی پدیدارشناسی نیز تقلیل است. نکته‌ی اصلی وجود جهان نیست، بل شکل یا شیوه‌ای است که در آن دانش از جهان ممکن می شود. در تقلیل پدیدارشناسیک (که نخستین گام در تقلیل است) همه چیز، به پدیدار تبدیل می شود. یعنی تمام آن چیزهایی که در (و با) آگاهی شناختنی هستند، چونان پدیدارهایی جلوه‌گر می شوند. این شکل دانش (که معنایی گسترده دارد و شامل هر شکل آگاهی چون نیّت، خاطره و تخیّل، و داوری می شود) نکته‌ی مرکزی بحث است. نیت به این دلیل مهمترین نکته است که با آن هر فرد می‌تواند، هر چیز را در حضور آن به دست آورد و هر کنش دیگری از این کنش آغاز می شود. پس از این می‌توان گام بعدی یعنی تقلیل آیدتیک را برداشت که در آن کنش های گوناگون آگاهی طرح می شوند تا گوهر یا ساختارهای همگانی و دگرگونی‌ناپذیر آنها دانسته شود.

پس مهمترین گام در فلسفه‌ی پدیدارشناسیک هوسرل «پیش‌فرض‌زدایی» فلسفه بود. مفهوم پیش‌فرض‌زدایی در اندیشه‌ی فلسفی سابقه‌ای طولانی دارد. در فلسفه‌ی دکارت، درستی هر پیش‌فرض مورد شک است. در منطق، از پیش، درستی داوری و اعتبار حقیقت مشکوک است. در فلسفه‌ی دکارت، اما، اصل مشهور «من می اندیشم، پس هستم» خود پیش‌فرضی است. هوسرل معتقد است که درستی این اصل را هم نمی‌توان از پیش مفروض دانست. او به تاکید می‌گوید که باید شیوه‌ی فهم و رویکرد ما به واقعیت زیر و رو شود.[5] باید به دنیا «با چشمانی تازه بنگریم» و ذره‌ای اعتبار برای «باور به وجود آنچه تجربه می‌کنیم» قائل نشویم.[6] تمامی احکام را بی‌اعتبار بشناسیم و برای هیچ بیان فلسفی «بار ارزشی» نپذیریم. این دگرگونی در رویکرد، در حکم دگرگونی تجربه است. واقعیتی که پیشتر تجربه شده بود، اکنون بدل به پدیدار می شود. در برابر ما جهانی پدیداری سر برآورده است. پا به پای این «پیش‌فرض‌زدایی» کشف خود متعالی امکان می یابد. من به عنوان سوبژه، کشف می‌کنم که هر چیزی که دارای معنا و اعتبار است، برای من دارای معنا و اعتبار است. پس «هستی مطلق خود متعالی» را کشف می‌کنم. این هستی متعالی شکل یک زندگی

نیت‌گون را دارد که هرگاه از چیزی در جهان باخبر شود، در همان زمان این آگاهی در حکم باخبریش از وجود خویش است. همان «من» که جهان را تبدیل به جهان پدیداری می‌کند، در این کار، از حضور خویشتن به مثابه‌ی دگرگون‌کننده‌ی جهان باخبر است. هوسرل در **تعمق‌های دکارتی** (چهارمین تعمق) نوشت که از «پدیدارشناسی متوجه به موضوع» به «پدیدارشناسی متوجه به خود (یا سوبژه)» می رسیم که در آن خود، خویشتن را همواره شکل می‌دهد و همه چیز را در پیوند با خود می سازد. مثلاً، زمانِ اکنون را از لحظه‌ای پیش می سازد که هنوز خاطره‌ی حاضر نیست، بل چونان لحظه‌ی حاضر جلوه می‌کند.[۷]

تقلیل متعالی پدیدارشناسیک، متعالی است چون خود را عریان می‌کند، خودی که همه چیز پیش آن دارای وجود و معنا هستند؛ پدیدارشناسیک است چون جهان را تبدیل به پدیدار می‌کند؛ تقلیل است چون ما را به سرچشمه‌ی معنا و وجود جهان تجربه‌پذیر، آنجا که تجربه می شود، بازمی‌گرداند.[۸]

آنچه آمد خلاصه‌ای بود از بنیان فلسفه‌ی پدیدارشناسی، خلاصه‌ای که منش اصلی هرگونه تلخیص را داراست: نادقیق است. کوشیدم تا آنچه را که به ادامه‌ی بحث هرمنوتیک یاری می‌دهد، برجسته کنم، زیرا پدیدارشناسی هوسرل بزرگترین تاثیر را بر هرمنوتیک گذاشته است. تا آنجا که پل ریکور می‌گوید: «هرمنوتیک را باید شاخه‌ای از درخت پدیدارشناسی دانست.» پدیدارشناسی مفاهیم معنا و شناخت را از بنیان دگرگون کرد. هوسرل در نقدش از روانشناسی و نیز از تاریخیگری دیلتای مبحث اصلی هرمنوتیک را از نکته‌ی «شناخت» به «تقلیل پدیدارشناسیک» تبدیل کرد. هوسرل نخستین کسی بود که معنا و شناخت را موضوع اندیشه‌ی «متعالی» و «فرارونده» قرار داد، اندیشه‌ای که حدّ اصلی و مقدم بر شناخت‌شناسی را مطرح می‌کند و تمامی عناصری را که جنبه‌ی حاشیه‌ای دارند (و پیش‌فرض‌های نظری را) کنار می‌گذارد تا به جنبه‌ی ناب «خلوص» خود چیزها برسد. پس هرمنوتیک دیگر «منطق» یا «روش» گونه‌ی خاصی از دانش نیست (آنچه دیلتای علم انسانی می‌نامید) و کارش هم دیگر دفاع از «منش ضدطبیعی» این علم نیست، بل در گستره‌ی شناخت‌شناسی جدیدی که خود نتیجه‌ی «تقلیل متعالی» است، معنا یافته است. خواندن و تاویل متن، بدین سان، کنار گذاشتن تمامی پیش‌فرض‌ها و پیشنهاده‌های تاریخی- نظری است، تا ما با خلوص و حضور متن آشنا شویم. این‌گونه شناخت، آگاهی نیت‌گون زندگی هر روزه را، و تمامی شاخه‌های علوم را (هم علوم انسانی و هم علوم طبیعی را) دربرمی‌گیرد. به نظر هوسرل تجربه‌های ما در این جهان تنها آنجا از دیدگاه شناخت‌شناسیک دارای اعتبار هستند که ما ابزاری برای ناب‌سازی آگاهیمان، آن هم به گونه‌ای نظامدار در اختیار داشته باشیم، یعنی بتوانیم تقلیل پدیدارشناسیک را انجام دهیم.

برای این کار باید از ارائه‌ی احکام «طبیعی» که در آغاز به چشم ما درست و انکارناپذیرمی آیند پرهیز کنیم. این احکام بیانگر باور ما به جهان است. حکم پرهیزی یا «اپوخه» (Epoche) گریز از این باور است و به کار آشکار کردن هسته‌ی بنیانی دانش یا علم همگانی که در تجربه‌ی ناب نهفته است، می آید. تلاش هوسرل برای گذر از تقابل های علم طبیعی / علم تاریخی و توصیف / شناخت، و برای رسیدن به ساختار درونی و نهایی شناخت، اساساً تلاشی بود در زمینه‌ی هرمنوتیک.

پاری از مبانی نظری آثار هوسرل به کار نظریه‌پردازان هرمنوتیک آمدند. مثلاً هرش از مفهوم نیت‌گونگی آگاهی در بحث خود از معنای نهایی متن سود جست و یا گادامر از تمایزی که هوسرل میان «محتوای آگاهی» و «سو یه‌ی نیّت‌گون آگاهی» قائل شد، آغاز کرد تا نشان دهد که معنا پدیداری فرازبانی نیست، بل بخشی از دنیای نشانه های زبانی به حساب می آید. جدا از این کاربرد مبانی نظری آثار هوسرل، آنها از دیدگاه روش‌شناسیک نیز بر مباحث فلسفه و نظریه‌ی ادبی مدرن تاثیر گذاشته اند. هوسرل راه را برای هرمنوتیک گشود تا به «بنیان هستی شناسی» راه یابد. او اندیشه‌ی مدرن را با این حقیقت آشنا کرد که هر پرسشی درباره‌ی هستی، پرسشی است در مورد شناخت هستی؛ و مسأله‌ی «عینیت» را از اعتبار انداخت و نشان داد که عینیت بدون بازگشت به کنش های متعالی آگاهی (که به هر ابژه «عینیت» می‌بخشد) بی‌معناست. از سوی دیگر او نشان داد که هر پرسشی درباره‌ی معنا و شناخت، در بنیان خود پرسشی است هستی شناسیک، و هرمنوتیک، نقطه‌ی مرکزی است، هم برای فهم سوبژه یا شناسنده و هم برای شناخت ابژه یا مورد شناسایی. تقابل قدیمی میان هستی و آگاهی (شناخت) با کار هوسرل از میان رفته است. اگر هستی در حکم بازگشت به ذهنیتی خاص (سوبژه‌ای) باشد، که آن را تجربه می‌کند، و آگاهی همواره به معنای شناخت هستی خاص باشد (یعنی حرکتی نیّت‌گون که ابژه‌ی شناخت آن از خود آن جدا نیست) پس می‌توان هرمنوتیک را همان «هستی شناسی بنیادین» خواند. اینجاست که تقابلی که هیدگر «تقابل اُنتیک» خوانده است، یعنی تقابل میان هستی و آگاهی از میان می رود. متافیزیک کهن، پوزیتیویسم، طبیعت‌گرایی و ماتریالیسم، در باور به آن با یکدیگر همداستان بودند. اکنون می‌توان به معنا از دیدگاهی تازه نگریست: دیدگاه هرمنوتیک.

۲

آلفرد شوتز، پدیدارشناسی که متاثر از عقاید هوسرل بود، مفهوم «واقعیت های چندگانه» را طرح کرد.[۹] به نظر او، آدمی این توان و نیرو را دارد که در دنیاهای متعدد (دنیاهای معانی

بی‌شمار) که باهم متفاوتند زندگی کند. زندگی هر روزه‌ی ما در دنیای پندارهای شخصی جهان رویاها، جهان تجربه‌های هنری، دنیای تجربه‌ی سخن‌های اندیشگرانه، و اصول آنها (دنیای نظریه، مثلاً نظریه‌های ریاضی، فیزیکی و غیره) و دنیاهای بسیار دیگر، می‌گذرد. شیوه‌ی پذیرش این چندگانگی از سوی ما، به ویژه شیوه‌ای که از جهانی معنایی به جهان معنایی دیگری گذر می‌کنیم، مهمترین نکته در علوم انسانی است. در این میان قدرتمندترین عنصر، جهان زندگی هر روزه است، که هریک از ما در آن در «مناسبات» عادی با افراد دیگر قرار می‌گیریم. به گمان شوتز جامعه‌شناسی باید قاعده‌ها و احکامی را بیابد که زندگی هر روزه را امکان‌پذیر می‌سازند. توصیف هوسرل از «زیست‌جهان» همچون هستی پیشااندیشگون افراد در جهان همگانی (جهانی در حدّ فهم همگان) آغازگاه بحث شوتز از جهان زندگی هر روزه شد.[10] «جهان همگانی» و «جهان زندگی هر روزه» اصطلاح‌هایی هستند که شوتز در پی بحث هوسرل، برای توصیف جهانی به کار برده است که همگان در لحظه‌ی صدور احکام «طبیعی» و «نادرست» (که هوسرل پرهیز از آنها را «اپوخه» خوانده است) تجربه‌اش می‌کنند. تجربه‌های این جهان سازنده‌ی گونه‌ای مناسبات «بیناذهنی» میان افرادند. مناسباتی که در «قاعده‌های اجتماعی» متبلور می‌شوند.[11] همه کس در جهان واقعیت‌های چندگونه از «احکام آغازین» استفاده می‌کنند تا جهان را بشناسند و هرگز نمی‌پرسند که آیا جهانی که به ادراک حسی آنان می‌آید، متفاوت از آنچه به نظر می‌رسد هست یا نه.

ما در جهان واقعیت‌های چندگانه زندگی می‌کنیم. قاعده‌ی پذیرش هریک از این دنیاهای متفاوت، پذیرش کارکرد «احکام آغازین» است. تا زمانیکه بخواهیم آن را بپذیریم، در این دنیای چندپاره زندگی می‌کنیم و این «گستره‌های چندگانه‌ی معنایی را واقعیت می‌پنداریم.»[12] زمانی که این به اصطلاح «واقعیت» را نپذیریم، و از احکام آغازین پرهیز کنیم، ضربه‌ای به ما وارد می‌آید، گونه‌ای دگرگونی ریشه‌ای و بنیادین که تنش‌ها و آگاهی ما را زیر و رو می‌کند، گونه‌ای گریز از «واقعیت‌های چندگانه» که در حکم ورود به محدوده‌ی معنایی تازه‌ای است.[13] دیگر، نه تنها جهان را دگرگون می‌بینیم، بل بی‌چون و چرا تسلیم واقعیت تجربی تازه می‌شویم. مثال‌های گذر از این جهان معنایی چندگانه به محدوده‌ی معنایی تازه بسیارند. در رویا به این معنای تازه می‌رسیم و از دنیای واقعیت‌های چندگانه رها می‌شویم. آنجا «احکام آغازین» دیگر کارکردی ندارند. ضربه‌ای که از رویارویی با یک اثر هنری (مشاهده، یا خواندن یا شنیدن آن) به ما وارد می‌آید، از جهان واقعیت‌های چندگانه به محدوده‌ی معنایی تازه‌ای می‌بردمان. یعنی از دنیای «تجربه‌های استوار به فهم همگان» به جهان گستره‌های نامحدود معنا گام

برمی‌داریم. همچنان که «خواب مصنوعی» یا «اختلال روانی» نیز ما رابه دنیای معنایی تازه می‌برند. هریک از این گستره‌های محدود معنایی روش‌شناسایی ویژه‌ی خود را دارند، یا می‌یابند.

مقاله‌ی شوتز با عنوان «دن کیشوت و مسأله‌ی واقعیت»[۱۴] یکی از مهمترین نوشته‌های او در زمینه‌ی سخن ادبی است. شوتز نشان داد که سلحشور مانش نیز در گذر از جهان زندگی هر روزه به محدوده‌ی یک معنا زندگی می‌کرد. گاه از واقعیت‌های چندگانه رها می‌شد و گاه از آن باوریکتایی می‌گسست که دنیای محدود معنایی او را می‌ساخت و به چشم همگان زاده‌ی پندارها، هذیان‌ها، یا خیلی ساده، زاده‌ی جنونش بود. در برابر او سانکو پانزا همچنان در جهان معناهای چندگانه زندگی می‌کرد. مقاله‌ای که پیتربرگر با عنوان «مسأله‌ی واقعیت‌های چندگانه: آلفرد شوتز و رابرت موزیل» نوشت، نه تنها روش شوتز را توصیف می‌کند، بل آن را در مورد یکی از مهمترین آثار ادبی سده‌ی حاضر یعنی رمان انسانی ناتوان نوشته‌ی رابرت موزیل به کار می‌گیرد.[۱۵] رمان موزیل خود دنیای کامل با سویه‌های گوناگون است. یکی از آن‌ها با واقعیت تاریخی خواناست. یعنی یکی از جنبه‌های رمان شرح زندگی در اتریش، در سرآغاز نخستین جنگ جهانی است. اما از همان فصل نخست، ساحت‌هایی از اثر با این تعیّن زمانی و مکانی همخوان نیست.[۱۶] با پیشرفت داستان این ساحت‌ها اهمیت بیشتری می‌یابند. مسأله‌ی اصلی موزیل یافتن راه‌حلی است به معمای واقعیت از چشم‌انداز آگاهی جدید. درونمایه‌ی اصلی در این مورد همان است که موزیل «شرط دیگر» خوانده است؛[۱۷] یعنی واقعیتی پیشتر ناشناخته که واقعیت‌های زندگی هر روزه را کنار می‌زند و یافتن آن دلمشغولی اصلی اولریش، شخصیت نخست رمان موزیل است. اولریش ریاضی‌دانی است در میانراه زندگی، که تصمیم می‌گیرد به مدت یک سال از کار خود دست بکشد و استراحت کند. بخش عمده‌ی حوادث رمان در همین یک سال یعنی از تابستان ۱۹۱۳ تا تابستان ۱۹۱۴ در وین رخ می‌دهد. یک سالی که از دیدگاه واقعی و نه بر مبنای تقویم، واپسین سال سده‌ی نوزدهم نیز هست. اولریش به خانه‌ی اشرافی دیوتیما، همسر یکی از دولتمردان می رود، و آنجا صحبت از جشن هفتادمین سالگرد سلطنت امپراتور فرانسیس ژوزف است؛ جشنی که قرار است در ۱۹۱۸ بر پا شود. روزی دیگر اولریش به دادگاهی می رود که در آن موسبروگر قاتل یک روسپی جوان را محاکمه می‌کنند. اولریش، خود نمی‌داند که چرا به این «ماجرای حقوقی» علاقمند شده است. روزی دیگر اولریش به شهرستانی می رود که سال‌های کودکی او در آن سپری شده است؛ پدرش سال‌ها آنجا زندگی می‌کرد و اکنون در حال مرگ است. اولریش می رسد، پدر

می‌میرد و او مراسم تدفین پدر را، و کار دشوار رسیدگی به «ماجرای حقوقی ارثیه» را دنبال می‌کند. در مراسم سوگواری، آگاتا خواهرش را پس از سال‌ها می‌بیند. آگاتا به او می‌گوید که به زودی از همسرش جدا خواهد شد. اولریش با او به وین بازمی‌گردد و خانه‌ای جدید می‌خرد. هردو «شرط دیگر» یعنی عشقی سودایی را کشف می‌کنند. آنچه از یادداشت‌های این رمان ناتمام باقی مانده است، شرح این دلبستگی است.[۱۸]

اولریش مردی است در قلب واقعیت زندگی هر روزه: جوان، موفق، «اجتماعی»، ثـروتمند. با این مرد و «واقعیت‌های گوناگون زندگیش» در همان فصل نخست آشنا می‌شویم. اولریش در «واقعیت‌های چندگانه» زندگی می‌کند، که در آن روال طبیعی زندگی یا قوانین «زندگی طبیعی» حاکم است. این واقعیت‌های چندگانه را از راه معرفی «چندین جهان متفاوت» می‌توان شناخت: جهان دولتمردان، جهان دادگاه‌ها و پلیس، جهان بازارهای اقتصادی، جهان محله‌های فقیرنشین که موسبرگر در آن‌ها زندگی می‌کرد. جهان زندگی هر روزه‌ای اولریش و آدم‌هایی که او می‌شناسد. این دنیای واقعیت‌های چندگانه، انگار همواره وجود داشته است؛ دنیایی است که به گفته‌ی شوتز قاعده‌ی اصلی آن زود پذیرفتنی بودن آن است، و به گفته‌ی برگر تقسیم آدمی به پاره‌های متمایز را طبیعی جلوه می‌دهد. اما یک شب، اولریش در «یک گردش کوتاه» درمی‌یابد که «شرط دیگری» هم وجود دارد.[۱۹] دیگران همه از این جهان به یاری «باور آغازین» (معنایی نهایی برای زندگی که خود آن را می آفرینند) سرخوش و راضی هستند. یعنی رویکردی طبیعی به جهان دارند و آن را می‌پذیرند؛ و در پی این پذیرش دیگر تلاشی برای شناخت خود این جهان ندارند. دیگران این دنیای هر روزه را پذیرفته‌اند، زیرا می پندارند که تنها از این راه می‌توان بر دلهره‌ها و هراس‌های ناشی از بی‌نظمی پیروز شد. اولریش، اما، درست همین پندار را از کف می‌دهد و تمامی رمان‌شرح گسست او از این پندار است. دیگر به چشم او، از این واقعیت به آن واقعیت پناه بردن، راه‌حل دشواری‌ها محسوب نمی‌شود. راه درست، از میان بردن واقعیت‌هاست، گذر از دنیای دشواری‌ها و به گفته‌ی موزیل «گذراز دنیای سخن». پاداش این گذر احساس حضور جهان است، چنانکه هست. راست است که پاری از این واقعیت‌های چندگانه، رهایی را آسانتر می‌کنند، اما در کل آنها در گوهر خود جابجایی نقش اولریش را در واقعیت‌ها نمی‌پذیرند و «باور آغازین» یا رویکرد طبیعی را بی اعتبار نشان می‌دهند. عشق، غریزه‌های رها شده، هنر (به ویژه تآتر و موسیقی) قاعده‌های زندگی هر روزه را درهم می ریزند. آنچه را که تاکنون طبیعی به نظر می آمد، چنانکه به راستی هست، یعنی غیرطبیعی می‌نمایانند. رهایی غریزه، به گونه‌ای قاطع، قاعده‌های معمولی و پذیرفته‌ی زندگی هر روزه را نفی می‌کند. نقاب از چهره‌ی نقش‌های اجتماعی برمی‌دارد. تجربه‌ی

هنری سویه‌ی دیگر این نفی است. در رمان موزیل، والتر و کلاریس، دوستان اولریش به «روح موسیقی» نزدیکند. کلاریس به دلیل همین گسست از جهان زندگی هر روزه، شیفته‌ی موسبروگر قاتل است و می‌گوید قتل کاری است موسیقایی. اما این تمایز جهان واقعیت‌های چندگونه و جهانی رها از واقعیت‌ها در هر لحظه یافتنی نیست، هدفی است که در پایان به آن می رسیم. چنانکه شوتز نیز در مقاله‌ی «دن کیشوت و مسأله‌ی واقعیت» خود این نکته را طرح کرده است.[۲۰] به همین دلیل مناسبت عاشقانه‌ی دلخواه و آرمانی اولریش، اثباتی است به حضور «شرط دیگر». از آنجا که شاهکار موزیل به پایان نرسیده است، نمی‌توان با قاطعیت گفت که به گمان او «شرط دیگر» تا چه حدّ کارآست. آیا همچون ضربه‌ای که شوتز از آن یاد می‌کند، چندان کاری هست که ما را از دنیای واقعیت‌های چندگانه و «خرد متعارف» به جهانی دیگر برساند؟ قطعاتی که برای واپسین مجلد انسانی ناتوان نوشته شده‌اند، بر اساس نظریه‌های گوناگونی نظم یافتنی هستند. آیا می‌توان دل‌آزردگی اولریش و آگاتا از یکدیگر را در پایان «سفر ایتالیا» نشانه‌ی شکست آنها در گذر کامل از جهان زندگی هر روزه و ناتوانی در دستیابی به جهانی دیگر دانست؟ به هر رو این عشق سودایی کار خود را کرده است. می‌توان گفت که اولریش نیز همچون دن کیشوت شوتز «مردی است که به خانه بازمی‌گردد، اما خانه دیگر از آن او نیست».[۲۱]

۳

مباحث زیبایی‌شناسی در **هستی و زمان** هیدگر تقریباً غایب است و از میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۳۰، به ویژه با کنفرانس **سرچشمه‌ی اثر هنری** (۱۹۳۵) در آثار فیلسوف مطرح شده است. هیدگر در زمستان ۱۹۳۴ نخستین تفسیرش از اشعار هلدرلین را ارائه کرد، و این در جریان درس‌هایش در زمستان ۳۵-۱۹۳۴ در دانشگاه فرایبورگ بود. در همین درس‌ها هیدگر شعر هلدرلین را «تقدیرگونه» خواند و آن را «حقیقت فلسفی» نامید که در فلسفه به بیان نمی‌آید.[۲۲] درس‌هایی که هیدگر همچون درآمدی به اساس تفسیرش ارائه کرد، اکنون همچون بخش نخست تفسیرها منتشر شده است و در حکم نخستین تلاش اوست در روشن کردن نسبت شعر با زبان. ژان بوفره در مجلد چهارم **مکالمه با هیدگر** جمله‌ای از کنفرانسی که هیدگر در تابستان ۱۹۳۵ ارائه کرد، باز گفت: «فلسفه و خرد فلسفی در راه خود چیزی جز شعر را نمی‌پذیرد».[۲۳] از اینجا، شعر درونمایه‌ی بحث هیدگر در شناخت معنای هستی شد. این نکته در **سرچشمه‌ی اثر هنری**، در زمستان ۱۹۳۵ جلوه‌ای کاملتر یافت و سرانجام به طرح منش شاعرانه‌ی اندیشه درتجربه‌ی اندیشه رسید. هیدگر به سال ۱۹۴۱ درس‌هایش را به شعر «خاطره»ی هلدرلین و در ۱۹۴۲ به شعر «ایستر» اختصاص داد. جدا از این همه، او به

سال ۱۹۳٦ نیز کنفرانسی با عنوان «هلدرلین و گوهر شعــر» ارائه کرده بود.[۲۴] در آثار واپسین دوره‌ی کار هیدگر «زبان شعر» مقام مرکزی یافت.

به گمان هیدگر، زیبایی شناسی همزاد متافیزیک است.[۲۵] در اندیشه‌ی فلسفی یونان، پیش از سقراط، سخن زیبایی شناسیک و نظریه‌ی ادبی وجود نداشت. از افلاتون به اینسو همواره نکته‌ی اصلی، تاثیر هنر در احساس مخاطب دانسته شده است. از این رو تمایز محتوا و شکل «همزاد شِمای مفهومی اصلی در تمامی نظریه‌های هنری و در زیبایی شناسی بوده است».[۲۶] همواره اثر هنری را بیانگر چیزی جز خودش دانسته‌اند: اثر هنری کامل است، اما همیشه خبر از چیزی دیگر می‌دهد. گونه‌ای ارتباط آشکار است با آن چیز دیگر. شکلی از تمثیل است.[۲۷] به بیان دیگر، پنداشته‌اند که اثر هنری همچون موردی محسوس، خبر از موردی نامحسوس می‌دهد، و در دوره‌های گوناگون متافیزیک آن مورد نامحسوس را ایده، ایده‌آل (آرمان)، روح، روح مطلق، ارزش‌ها و... خوانده‌اند. اما به نظر هیدگر اثر هنری چیزی جز هستی خودش را آشکار نمی‌کند. تمثیل چیزی جز خویش نیست. هیدگر از معبدی یونانی مثال می آورد که پیش از آنکه جایگاه الاهه‌ای باشد که معبد از آنِ اوست، اثری است «با سرگذشت خاص خود»، واقعیتی که جهان ویژه‌ی خویش را شکل می‌دهد، و این جهان ساخته می شود، و ریشه در زمین و خاک دارد، و اینجا زمین معنایی فراتر از معناهای آشنای واژه دارد و همچون هستی اثر باید دانسته شود.[۲۸] اثر هنری آشکارکننده‌ی حقیقت خویش است. حقیقت نه به معنای متافیزیکی واژه، بل به معنای آشکارگی هستی. آفرینش هنری فراشدی است که از هنرمند فراتر می رود و به حقیقت (که هیدگر آن را با واژه‌ی یونانی Aletheia می‌نامد) امکان می‌دهد تا به خویش شکل دهد. و حقیقت به نظر هیدگر یعنی آشکارگی، چیزی را پنهان نداشتن، واژه‌ای که در برگردانش از اصل یونانی به واژه‌ی لاتین Veritas معنای ژرف خود را از دست داده است. اما حتی در این حالت نیز لحظاتی از آشکارگی در آن یافتنی است، چرا که واژه‌ی لاتین معنای «امکان شکل دادن به خویش» را نیز می‌دهد، و ایده‌ی باززایی هم در آن یافتنی است. Veritas از واژه‌ی Ver مشتق شده است که معنای بهار می‌دهد (و در واژه‌ی ایتالیــایی) Primavera هنوز زنده است. تی. اس. الیوت می‌گوید:

آوریل ستمکارترین ماه‌هاست
می رویاند، گل های یاس را از زمین مرده،
بهم می آمیزد، یادمان و شوق را،
برمی آورد، ریشه‌های مرده را با باران بهار.[۲۹]

نکته‌ی مرکزی اندیشه‌ی هیدگر معنای هستی است. فهم حدّ و نهایت (و «تاریخ») هستی، آغازگاه اصیل و خاص اندیشه‌ی او را تعیین کرد: فهم هستی انسانی همچون «هستی- آنجا» یا Dasein ، شناخت هستی در جهان. هیدگر روش «پدیدارشناسی هرمنوتیک» را به کار گرفت تا «خود چیزها» را آشکار کند و از هرگونه تاویل پیشا هستی‌شناسیک رهایی بخشد. در واپسین آثارش نیز در پی همین هدف بود، اما از راهی دیگر به هدف نزدیک شد. میان «پدیدارشناسی هرمنوتیک» که در کتاب **هستی و زمان** مطرح شد و روش هرمنوتیک که هیدگر در نیمه‌ی دوم زندگی به کار گرفت تمایز هست.[۳۰] در آثار دوره‌ی دوم «تاریخ هستی» اهمیت بیشتری یافت، و هستی، به ویژه، خود را از دیدگاه ساحت امروزی و اکنون می‌نگرد. این دگرگونی در رویکرد هیدگر به امری واحد، از حدود سال ۱۹۲۹ آغاز شد، و تا سال ۱۹۳۵ راه جدید را یافت. هرچند راهی بود که به جایی نمی‌رسید و هیدگر آن را با واژه‌ی Holzweg یا بیراهه‌ی جنگلی، کوره‌راهی که «با آن» گم می‌شویم، مشخص کرد. البته میان آثار منتشر شده‌ی هیدگر در دو دوره تفاوت زیاد است، اما نباید از یاد برد که این دو پاره‌ی متمایز در حکم اجزاء ضروری برای بیان یک حقیقت هستند و مکمل یکدیگرند.

در هر دو دوره هیدگر زبان را نکته‌ی مهمی می‌دانست. هرچند در **هستی و زمان** زبان در مرکز کار فلسفی او قرار نداشت اما به هر رو پرسشی بنیادین دانسته شد. در آثار دوره‌ی دوم آشکارا زبان در مرکز اندیشه‌ی او جای گرفت. البته میان نتایج و پاسخ‌های فلسفه‌ی او در مورد زبان در دو «دوره»ی کارش تمایزهای مهمی نیز یافتنی است؛ اما باز باید به تاکید گفت که رهیافت هر دوره در رویکرد به نکته‌ی زبان در حکم اجزاء ضروری کارش محسوب می‌شوند. میان مفهومی که هیدگر از زبان ارائه کرده است و مفاهیم زبان در «فلسفه‌ی زبان» و زبانشناسی تفاوت‌های مهمی وجود دارد. هیدگر برخلاف پندار بسیاری، ناقد فلسفه‌ی کهن زبان نبود. او از جایی دیگر آغاز کرده است و تنها در پایان کارش، وقتی به هدف اصلی خود یعنی نزدیک کردن زبان به نکته‌ی معنای هستی دست یافت، ابزاری برای اثبات کاستی‌های فلسفه‌ی کهن زبان به دست داد. زبان در **هستی و زمان** فراتراز آواها، واژگان، و نحو در نظر گرفته و همچون نظامی از نشانه‌ها و نمادها دانسته شد. در آن کتاب معناشناسی نیز بی اهمیت شد، و آنچه اعتبار یافت کشف نسبت میان بنیان معنا و اشکال یا بهتر بگوییم «نظام مَفْصَل بندی شده‌ی معنا» بود. در **هستی و زمان** مسأله‌ی بنیادین، نسبت زبان است با هستی. در آثار دوره‌ی دوم زبان باز رها از تعریف های قدیمی است، همچنان درپیوند با هستی مطرح شده است و نکته‌ی مهم استقلال آن از آدمی است.

مقصود هیدگر از زبان، گستره‌ی واژگان و روش‌های ترکیب واژگان که انسان یا

گروهی از افراد به کار می‌برند نبود. او زبان را به گسترده‌ترین معنای ممکن آن به کار برد: تمامی آن چیزهایی که با آنها معنا روشن می‌شود.[۳۱] کلامی یا جمله‌ای در یک گفتگو همانقدر روشنگر معناست (یا می‌تواند باشد) که قطعه‌ای موسیقی یا نهادی اجتماعی. سخن گفتن نیز به این اعتبار معنای گسترده‌تری می‌یابد. می‌توان گفت که ستارگان یا این قطعه‌ی موسیقی با من سخن می‌گویند. ادراک یا شهود من گونه‌ای به زبان آمدن و سخن گفتن جهان است. پس انسان در زبان زندگی می‌کند و «همچون زبان است». هیدگر به تاکید می‌گوید که هستی ما زبانگونه است، و ما فقط در زبان زندگی می‌کنیم.[۳۲] هرگز نمی‌توانیم جایگاهی فراتر (یا خارج از) زبان بیابیم و از آنجا به زبان بنگریم، یا بیاندیشیم، یا تلاش کنیم که تعریفش کنیم. حضور ما در این جهان به زبان وابسته است. برای ما، در هر لحظه اموری چون زبان، دلالت و معنا مطرح می‌شوند. انسان و معنا در مکالمه زنده‌اند. انسان مکالمه است:

> انسان حرف می‌زند. ما حرف می‌زنیم، وقتی بیداریم، وقتی خوابیم. همواره حرف می‌زنیم، حتی وقتی واژه‌ای هم بلند بر زبان نمی‌آوریم، وقتی گوش می‌دهیم، یا می‌خوانیم، حتی زمانی که گوش نمی‌دهیم و حرف نمی‌زنیم، بل به کاری مشغولیم و یا استراحت کرده‌ایم. ما به گونه‌ای مداوم، به شکلی حرف می‌زنیم. حرف می‌زنیم، چون حرف زدن طبیعتِ ماست. از روی اراده‌ای خاص حرف نمی‌زنیم. انسان از روی طبیعت خود حرف می‌زند. می‌گویند انسان از گیاه و جانور متمایز است، چرا که می‌تواند حرف بزند. این حکم فقط به این معنی نیست که آدمی، همراه با توانایی‌های دیگرش توانایی حرف زدن هم دارد. این حکم بدین معناست که فقط حرف زدن انسان را قادر می‌سازد که انسان باشد. انسان، تا زمانی که حرف می‌زند انسان است. این حکم ویلهلم فون هومبولت است. اما روشن می‌کند که چه چیزی انسان خوانده می‌شود به هر رو، زبان نزدیکترین همسایه‌ی انسان است.[۳۳]

حرف زدن در ذهن، شنیدن آوای درونی، حرف زدن با دیگری، شنیدن آوای دیگری، در گوهر خود یکسانند: منش مکالمه‌گون دارند. هیدگر از هلدرلین نقل کرده است: «آدمی را چه تجربه‌هاست/ ملکوت را به نام می‌خوانند/ از ازل ما گفتگوییم/ توانا به شنودن دیگری.» **ما گفتگوییم**، این تعیّن هستی‌شناسیک آدمی است. در «تجربه‌ی هرمنوتیک زبان» انسان در هر کنش خود در محدوده‌ی زبان جای دارد. در نگاه نخست چنین می‌نماید که قطعه‌ای موسیقی یا پرده‌ای نقاشی از هرگونه تعیّن زبانی مستقل هستند. اما آنها معنایی

دارند (یا معناهایی متفاوت دارند)، و به همین اعتبار، با برداشت هیدگر از زبان همخوانند. گذشته از این برای فهم آنها باید در گستره‌ی زبان جای گرفت. راهی که اثر هنری ما را تسخیر می‌کند از قلمرو زبان می‌گذرد.[۳۴] هر اثر هنری همخوان با ساختار زبانی موضوع / محمول با ما سخن می‌گوید، و اگر نتوانیم آن را در چنان ساختاری جای دهیم، یعنی مکالمه با آن را ناممکن کرده‌ایم (همچون مثال کفش‌های روستایی در پرده‌ی وان گوگ).[۳۵]

گوهر زبان از نسبت آن با هستی دانسته می‌شود؛ و این گوهر در بنیان خود شاعرانه است، چرا که شعر مناسبتی اصیل با هستی دارد و روشنگر است. شعر حقیقت را آشکار می‌کند، و حضور هستی نیز حقیقت است. به این اعتبار، نسبت شعر با هستی اصالت دارد هیدگر از ذهنیّت شاعر، تاریخ زندگیش، تجربه‌هایش، خلاصه از «من» شاعر می‌گذرد. او نشان می‌دهد که زبان در شعر «به حرف می آید» و «پیش از شاعر حرف می زند»، از این رو بی‌حاصل است که شعر را در زندگی شاعر جستجو کنیم، بل، شعر یکسر، به گونه‌ای بنیادین و گوهری وابسته است به «مورد مقدس» (Das Heilige) . موردی که از دین جداست، چرا که از هر دینی کهنتر است. شعر نیز گونه‌ای آفرینش است. بی‌هدف، بی‌آنکه قرار باشد به کاری بیاید و یا سودی به بار آورد. زمین آن زبان است. شعر «صرفاً نیروی نامیدن زبان است»[۳۶]، یعنی نیرویی که در زبان وجود دارد. آنچه شعر را از زبان طبیعی جدا می‌کند همین ویژگیش، یعنی رهایی آن از هرگونه تعیّن کاربردی و ابزاری است. شعر گوهر خویش را در خود دارد. مصداق آن خود شعر است و به خود بازمی‌گردد. به این اعتبار «زبان اصیل» است. گونه‌ای چکیده‌ی معانی در زبان هر روزه است: «شعر، نامیدن بنیادین هستی و گوهر هر چیز است... همه‌ی آن چیزهایی را آغاز می‌کند که زبان دیرتر طرح می‌نماید».[۳۷] پس، شعر فراتر از نشانه و آوا، ساحت بنیادین اقامت آدمی در جهان است. آشکارگی راز هستی است. گفتاری است با معنای ویژه‌ی خود. چونان فضای «بازی» است. بازی به معنای «نهادن هر چیز در جای درست و مکان راستین آن در جهان».[۳۸] چنانکه کودکی در بازی، هر چیز را آنجا که باید، می‌گذارد. شعر از میان بردن فاصله‌ی میان هر چیز است با جهان؛ و همه چیز را به موقعیت نخستین آن بازمی‌گرداند «انگار برای نخستین بار دیده می شوند».[۳۹]

شعر رهایی از جهان انتیک است. جهان انتیک دنیای زندگی هر روزه‌ی آدمی است؛ دنیای ادراک همگان، شکل رخدادها، حقایق و اطلاعات، جهانی که علم در جستجوی کشف قوانین آن است. دنیای وجود ما همچون افراد است. شعر از این دنیا می‌گذرد. درخت

انجیر در قصیده‌ی سوم از قصاید دینو راینرماریا ریلکه همچون فرشتگان شعرش به این خاک تعلق ندارد. شعر به جهان هستی‌شناسیک تعلق دارد، به همسایگی هستی. و این جهان هستی ماست، به گوهر ما وابسته است، و با دنیای زندگی هر روزه‌ی ما در تقابل است. و چون ادراک «مفهوم‌پذیر» ما وابسته به جهان انتیک است، فهم جهان هستی‌شناسیک برایمان کاری است بسیار دشوار. آدمی همچون «هستی- آنجا» در جهان انتیک زندگی می‌کند، اما با جهان هستی خویش نیز رابطه‌ای دارد، هرچند که او خود از این رابطه چندان چیزی درک نمی‌کند، و تنها در لحظاتی وجود آن را احساس می‌کند، لحظاتی که زودگذرند، چیزی را روشن نمی‌کنند، و درک نمی‌شوند. همچون مکاشفه‌ای. و اشراقی آنی وجود دارد. شعر دستیابی به این مکاشفه و نتیجه‌ی الهام است. غرق شدن در چشمه است.

شعر پیش از آنکه موسیقی زبان یا توان اصیل زبان در بیانگری باشد، خیلی ساده‌انگاره است و تصویر. انگاره‌ی شاعرانه نه نسخه‌برداری از واقعیت است و نه مناسبت استعاری یا قیاسی میان حس و اندیشه است، همچنین به معنای خاص کردن تجربی شمایی که ذهنیت متعالی می‌آفرینند نیز نیست. هیدگر هرگز این حکم قدیمی را (حکمی که از مالارمه و نیچه به سوررآلیست‌ها به ارث رسید) نپذیرفت که شعر «قصه‌ی ناب» یا «خیالپردازی ناب» است.[۴۰] به نظر هیدگر گوهرِ انگاره، دیدن است، و انگاره‌ی شاعرانه دیدن جهان هر روزه است، اما به گونه‌ای رازآمیز، و به این اعتبار جدید: «دیدنِ نادیدنی است و دیدنِ نادیده». یعنی آشنایی با راز و مورد بیگانه در دل هر چیز ساده و آشنا. دیدن چیزی در دل مورد آشناست که از آشنایی می‌گریزد. خدای هلدرلین «همچون آسمان» جلوه می‌کند. ناشناخته است. همچون انگاره‌ی خود. خدایی که می‌خواهد ناشناخته بماند. همچون خدای پاسکال که خود را پنهان می‌کرد.

هلدرلین، به نظر هیدگر، گوهر شعر را «شاعرانه» می‌کند، آن هم نه به این معنا که «ارزشی وابسته به زمان» را طرح کند.[۴۱] اهمیت هلدرلین در این است که او در لحظه‌ای از «تاریخ هستی» شعر گفت که دوران تازه‌ای از این تاریخ آغاز می‌شد. به همین دلیل او از «خدایان مرده» سخن می‌گفت، اما نه با حسرت و نوستالژی. در اشعار «راین» و «بازگشت» شاعر از «آتش آسمانی و جاودانی»[۴۲] (ذات هستی) یاد کرد و به زادگاه (غرب) بازگشت تا خبر از چیزی تازه بدهد، یا چیزی که در راه است: مورد مقدس. مفهوم «گوهر شعر» نخستین بار در کنفرانسی که هیدگر در دوم آوریل ۱۹۳۶ در رم با عنوان «هلدرلین و گوهر شعر» ارائه کرد، مطرح شد. شعر نه همچون «یکی از اشکال بیان ادبی» بل همچون چیزی در نهایت شکل‌گرفتگی نهاییش، چیزی که چونان کمال و وحدت سه قلمرو جلوه می‌کند: اثر هنری، زبان و مورد مقدس. هر شعر اثری هنری است که «ماده‌ی

آن» (بعدها هیدگر واژه‌ی «عنصر» را به جای ماده به کار برد) زبان است و در حضور خود ستایش «مورد مقدس» به شمار می‌آید؛ و گونه‌ای کشف این مورد است. نوشته‌های «دوره‌ی دوم» آثار هیدگر درباره‌ی زبان و شعر (به ویژه مقاله‌هایی که درباره‌ی ریلکه، تراکل و گئورگه نوشت) بینش باطنی او را بازتاب می‌کنند که ارائه‌ی نظری است تازه درباره‌ی شعر.

در مقاله‌ی «شاعران به چه کار می‌آیند؟» که موضوع اصلی آن تعدادی از واپسین اشعار ریلکه بود، هیدگر به جایگاه طبیعت در این شعرها توجه کرد. طبیعت بیان تمامی راز و رمزی است که بیرون از ما وجود دارد، و از این رو تمامیتی است که ریلکه از آن با عنوان Bezung یاد کرد: آوردن چیزی از جایی، حفظ کردن، معنا بخشیدن و مصداق.[۴۳] هیدگر به سومین قطعه از «ترانه‌هایی به ارفه» اشاره کرد که در آن سرودن و Dasein یکی می‌شوند. برای ریلکه نه تنها شعر گفتن به معنای بودن است، بل شعر «راز بودن» است. شاعران راز هستی را درمی‌یابند، اما آن را بیان نمی‌کنند، نه تنها به این دلیل که این راز به بیان نمی‌آید، بل از این رو که شعر در گرو این «راز سر به مُهر» وجود دارد. هر تاویل روزنه‌ای به این راز ناگفته و این مورد مقدس می‌گشاید، اما آن را آشکار نمی‌کند. رازی است نه اندیشیدنی و نه گفتنی که فراتر از زبان وجود دارد. فهم این راز فراتر از دانش به هستی است، تنها به این بسنده کنیم که رازی هست و این نکته خود لحظه‌ای است از آن راز، همانطور که هر شعر لحظه‌ای است از مورد مقدس. شعر گفتن (چنانکه هیدگر در مورد تراکل گفته است) گوش کردن به راز است: «گفتنی است که می‌گوید».[۴۴] در مقاله‌ای دیگر که هیدگر در مورد شعر «واژه» اثر اشتفن گئورگه نوشت، گفتار با هستی یک شد. واژه‌ی یونانی «لوگوس» به هردو معنای خرد و کلام بود، و واژه‌ی کهن آلمانی Die Sage به این معنا بود: گفتنی که هست. گونه‌ای یکی شدن واژه و چیز، گفتن و بودن، کلام (شعر) و هستی.[۴۵]

هیدگر نوشته است: «مکالمه‌ی اصیل با شعر یک شاعر تنها با شعر امکان‌پذیر است: همچون مکالمه‌ای شاعرانه میان شاعران. با این همه مکالمه میان اندیشه و شعر نیز امکان‌پذیر، و گاه حتی ضروری است؛ به ویژه به این دلیل که منش خصلت نمای شعر و اندیشه مناسبتی متمایز ــ و در هر مورد متفاوت ــ با زبان است».[۴۶] هیدگر معتقد بود که مکالمه‌ی شاعران میان شاعران یگانه مکالمه‌ی اصیل است. واژه‌ی Dichtung که به معنای شاعری است در تبار خود به «ساختن، آفریدن، کامل کردن» و مهمتر از همه به «آشکار کردن» می‌رسد. مناسبات شاعرانه میان شاعران آشکارگی راز هستی است. اما نسبت میان شعر و اندیشه، نمایش فاصله است. رابطه‌ی هلدرلین با سوفوکل مناسبتی شاعرانه

است که اساس آن کشف رازهاست. اما مناسبت آنها بر مبنای فاصله‌ای بنا شده است که مکالمه را «تاریخی» و وابسته به زمان می‌کند. در واقع آن رابطه همچون مناسبتی شاعرانه میان شاعران رها از فاصله است؛ و همچون مناسبتی میان شعر و اندیشه‌ی فلسفی نمایانگر فاصله است. مکالمه‌ی یک شاعر با شعر شاعری دیگر رها از هرگونه پیوند با «سخن ادبی، ادبیات، علم ادبی و نظریه‌ی ادبی» است. اساساً کاری به پژوهش‌های واژه‌شناسیک و نقادانه ندارد. گاه، اما مکالمه‌ای است اندیشمندانه که هیدگر آن را با عنوان Noetic مشخص کرده است. رابطه‌ی شاعرانه در دل شعر ایجاد می‌شود و در شعر ادامه می‌یابد. رابطه‌ی شعر و اندیشه در اندیشه جای دارد، اما رابطه‌ی Noetic در اندیشه ایجاد می‌شود و در شعر ادامه می‌یابد. آنچه هیدگر، در بازگفتی که از او آمد، وجودش را حتی ضروری دانسته است، همین رابطه است. یعنی گاه رابطه‌ی شاعر و اندیشمند لحظه‌ای از اصالت رابطه‌ی شاعرانه میان شاعران را بازمی‌یابد.

کشف حقیقت در شعر نیازمند گشایش است. زیرا حقیقت (و واقعیت هر چیز) تنها در گشایش شناخته شدنی است. و این، گونه‌ای در معرض شناخت قرار گرفتن اثر است. در رساله‌ی **سرچشمه‌ی اثر هنری** هیدگر هنر را همچون «گشایش حقیقت هستی» معرفی می‌کند: «گوهر شاعرانه‌ی هنر آن را در جایگاه گشوده‌ای قرار می‌دهد که در گشایش آن هر چیز به گونه‌ای نامتعارف جلوه‌گر می‌شود.»[۴۷] هیدگر از آفرینش یا ساختن اثر هنری یاد نمی‌کند، بل از «گشودن اثر هنری» حرف می‌زند، یعنی اثر فرآورده‌ی آدمی (هنرمند) نیست، بل چیزی است که هستی «آدمی را ناگزیر از گشودن آن» می‌کند. و این سویه‌ی ناگزیر همان «طرح افکندن» اثر هنری است. در این رساله هیدگر از شعر همچون گوهر اثر هنری یاد کرده است. مقصود او از شاعری «هنر زبان» است. چیزی فراتر از آنچه ما شاعری می‌نامیم؛ و زبان روشنگر ماهیت هستی است: «زبان پیش از هر چیز هستی را تبدیل به هستی گشوده می‌کند».[۴۸]

هیدگر در رساله‌ی **چه چیز اندیشه خوانده می‌شود؟** میان زبان هر روزه و زبان ادبی (شعر) تفاوت گذاشت. در نگاه نخست این تمایز یادآور تفاوتی است که فرمالیست‌ها میان این دو زبان قائل بودند. اما هیدگر برخلاف آنان از دو کارکرد متمایز زبان یاد نمی‌کند. او میان واژه (Worte) و اصطلاح (Worter) تفاوت می‌گذارد. اصطلاح کلامی است که ما در گفتار هر روزه‌ی خود از آن سود می‌جوییم، کاربردش را تثبیت می‌کنیم، معنای یکه‌ای برای آن می‌سازیم و در موردی خاص به کارش می‌بریم. ما اصطلاح را آسان به کار می‌گیریم، و نظارت زبانی و فکری بر آن داریم. هرگز به آن همچون پدیدار منطقی نمی‌اندیشیم. هیدگر

از «اصطلاح آشنا» یاد کرده است که به ما آرامش می‌دهد، نیّت ما را برآورده می‌کند؛ درست آنچه را که می‌خواهیم بیان می‌کند. همان که بکت در **وات** آن را «یاری معناشناسیک» خوانده است.[۴۹] اما واژه چنین نیست. ناآشناست، وقتی به کار می رود که گوینده و شنونده هیچ‌یک انتظارش را ندارند. هردو به معنای آن شک دارد و نمی‌دانند که در زمینه یا مورد معنایی خود درست به کار رفته است یا نه. به بیان هیدگر «انگار که ساخته‌ی خود ما نیست». ما نظارتی بر آن نداریم. به سهولت به کارش نمی‌بریم. با گونه‌ای پیکار درونی در مواردی ـــ معمولاً بی اختیار ـــ آن را ادا می‌کنیم. احساس می‌کنیم که جایش اینجا نیست.[۵۰] هیدگر می‌نویسد که در کاربرد هر روزه‌ی اصطلاح‌ها واژگان نیز به کار می رود. اما جای راستین آنها در «زبان ادبی» است. کار مهم کشف این واژگان و روش «راه گم کردن آن‌هاست».

مثال دیگر وجه «اندیشه» است. در الفاظ آلمانی Denken (فکر کردن)، Gedachtes (فکر کردن ـــ به یاد آوردن)، و Gedanke (فکر کردن به تصور آوردن)، هیدگر پژواک واژه‌ی کهن Gedanc را کشف کرد که به دو معنای اندیشه و سپاس گفتن است. اندیشیدن، به این اعتبار، بیشتر به معنای پذیرش و سپاس از چیزی است و کمتر به معنای خردورزی بر اساس منطق. بیشتر شنیدن است و کمتر پرسیدن و نقادی. هیدگر می‌نویسد: «اندیشیدن پیش از هر چیز گوش سپردن است، امکان دادن به آوایی که به سوی ما می آید و نه پرسیدن پرسش‌ها».[۵۱] اندیشیدن در چارچوب منطق مکالمه جای دارد. مکالمه با زبان؛ و به این اعتبار هیدگر می‌گوید که زبان حرف می زند.

بدین سان واژه‌ی Verzichten در پایان شعری از اشتفن گئورگه، به تاویل هیدگر معنایی پنهان دارد (سرزنش، انکار). شاعر، واژگان را سرزنش (و بعد) انکار و رها می‌کند. واژه در شعر نشانه‌ای نیست که بیانگر یا سازنده باشد، کار خود را می‌کند. هیدگر در کنفرانسی با عنوان «کلام» (۱۹۵۰) گفته است: «زبان چونان آوایِ ناقوس آرامش حرف می‌زند».[۵۲] و این یادآور صدای ناقوس کلیساست که در کلبه‌ی دورافتاده‌ی هیدگر در «توتنائوبرگ» درشب زمستانی که «برف همه جا را می پوشاند»، یعنی در «بهترین وقت برای فلسفه، وقتی که پرسش‌ها ساده و بنیادین هستند» شنیده می شد، و باید آن آوا را نه همچون صدای محسوس و بازشناختنی ناقوس، بل در محو شدن آرام این صدا در سکوت شنید. آنجا که لرزش اصوات، بیشتر با دنیای سکوت ارتباط دارند: آوای ناقوس آرامش چیزی ناانسانی است.

٤

هیدگر در گفتگو با استاد ژاپنی تزوکا گفت:

> به یاد می‌آورم که برای نخستین بار در یک کلاس درس در تابستان ۱۹۲۳ از هرمنوتیک یاد کردم. در آن ایام نخستین طرح **هستی و زمان** را آغاز کرده بودم... با مفهوم هرمنوتیک پیشتر در جریان پژوهش‌هایم درزمینه‌ی الهیات آشنا شده بودم... بدون این بررسی‌ها هرگز به راه اندیشه [ی فلسفی] گام نمی‌گذاشتم... طرح هرمنوتیک در **هستی و زمان** معنایی گسترده دارد. هرمنوتیک در این کتاب آیینی درباره‌ی هنر تاویل نیست؛ خود تاویل هم نیست. بل کوششی است برای دانستن این نکته که تاویل چیست.[۵۳]

هیدگر، سپس، بحث را به اهمیت نوشته‌ای از شلایرماخر کشاند: «هرمنوتیک و نقادی، به ویژه در مورد **عهد جدید**» که برای نخستین بار به سال ۱۹۳۸ منتشر شده است. در این یادداشت هرمنوتیک و نقادی به یک معنا به کار رفته‌اند: «نخستین هنر ادراک متن، به ویژه متن نوشته شده است؛ دومی هنر داوری است، یعنی فهم اصالت نوشته».[۵۴] هیدگر با نتیجه‌گیری تزوکا همرای بود که «هرمنوتیک نظریه و روش هرشکل تاویل است». هیدگر مفهوم «پدیدارشناسی هرمنوتیک» را در پاره‌ی هفتم **هستی و زمان** به کار برده است. یعنی او در این کتاب هرمنوتیک را نه یک روش بل نظریه‌ای دانسته است که نتایج روش‌شناسیک به بار می‌آورد. آغازگاه بحث هیدگر نه هرمنوتیک کلاسیک (کلادنیوس، شلایرماخر، بُک، دیلتای) بل این حکم نیچه بود که «چیزی به عنوان حقایق غیرتاویلی وجود ندارد» و هرچه را که ما می‌شناسیم از راه تاویل می‌شناسیم. در مواردی که مسأله‌ی «مطلقِ هستی» مطرح می‌شود، از آنجا که در گستره‌ی هستی، حقایق از «معنا یا تاویل حقایق» جدا نیستند، هرمنوتیک مورد استفاده می‌یابد.[۵۵] نکته‌ی مهم در کاربرد مفهوم تاویل در **هستی و زمان** این است که هیدگر از منش «تاویل گونه‌ی شناخت» نه همچون «موردی خارجی، یا چیزی که شناخت صرفاً در موقعیتی خاص بدان می‌رسد» بل همچون «موقعیت بنیادین شناخت» یاد کرده است؛[۵۶] اگر شناخت دربرگیرنده‌ی طرحی باشد، تاویل در حکم کارکرد این طرح و آشکارگی سویه‌ی پنهان معناست. می‌توان گفت که تمامی جنبه‌های هستی آدمی از دیدگاه فلسفی تاویل‌پذیرند، فلسفه خود سویه‌ای از هستی انسان است و تاویل فلسفیِ فلسفه معنا دارد. این در حکم تحقق فلسفه است، و هرمنوتیک «کارکرد» فلسفه محسوب می‌شود؛ اندیشه‌ای است «دایره شکل»، که درباره‌ی مبانی خویش

می اندیشد. پدیداری را تاویل می‌کنیم، سپس به یاری این تاویل، می‌خواهیم بنیان تاویل و **خود** آن پدیدار) را بشناسیم. هیدگر هرمنوتیک را، برخلاف نویسندگان هرمنوتیک کلاسیک به معنای «روش آن دسته از علوم انسانی که منش تاریخی دارند» به کار نگرفته است؛[۵۷] بل آن را به عنوان معنایی فلسفی که تمامی تجربه های آدمی را دربرمی‌گیرد توصیف کرده است و به همین دلیل از «دایره‌ی هرمنوتیک» نام می برد: «هر تاویل که برای شناخت به کار می آید، باید ابژه‌ی تاویل را [و تاویل را همچون ابژه] بشناسد».[۵۸]

هیدگر (به عنوان یک فیلسوف) با توصیف رسالت کار خود همچون هرمنوتیک، منش فلسفه را دگرگون کرد و مباحث اصلی آن را متافیزیک، اخلاق، شناخت‌شناسی و حتی زیبایی شناسی ندانست. هدف اصلی **هستی و زمان** به بیان صریح نویسنده‌اش ارائه پژوهشی از هستی انسانی است تا «افق تاویل معنای هستی» دانسته شود. بدین سان «مسأله»ی اصلی «تاویل هستی» است؛ و به همین دلیل هیدگر پدیدارشناسی را در گوهر خود همان هرمنوتیک می‌دانست: «منطق (لوگوس) پدیدارشناسی هستی-آنجا منش تاویلی (Hermeneuien) دارد».[۵۹] پس می‌توان گفت که با **هستی و زمان** هرمنوتیک همان نقشی را یافت که نقد متعالی پس از کانت، در اشکال گوناگون ایفاء می‌کرد. هرمنوتیک پایه‌ی اصلی هستی‌شناسی تاویل هستی شد، و در همین حال روشنگر شیوه‌ی شناخت یا آشنایی «هستی-آنجا» (Dasein) از هستی خودش شد.

در **هستی و زمان** هیدگر به تاکید کار فلسفی خود را در گستره‌ی پدیدارشناسی جای داد و در همین حال کوشید تا از محدوده‌ای که هوسرل تعیین کرده بود فراتر رود و کارش را در حدّ «هستی‌شناسی» طرح کند: «پدیدارشناسی، باتوجه به موضوع اصلی آن علم به هستی است، یعنی هستی‌شناسی است».[۶۰] و به همین دلیل «هستی‌شناسی صرفاً همچون پدیدارشناسی ممکن است».[۶۱] دو صفحه پیشتر، هیدگر پدیدارشناسی را چنین طرح کرده بود: آشکار شدن چیزی است، چنانکه آن چیز خود را می نمایاند، انگار خود را از خویشتن آشکار می‌کند.» یعنی فراشد آشکار شدن خرد است. از این‌رو تاویل پدیدارشناسیک باید به خرد و «هستی- آنجا» امکان آشکارگی بدهد. اینجاست که هرمنوتیک طرح می شود: «این بحث نشان می‌دهد که معنای توضیح پدیدارشناسیک یک روش نیز در تاویل نهفته است».[۶۲] به این اعتبار هیدگر، هرمنوتیک را «روش‌شناسی علوم تاریخی روح» می‌خواند.[۶۳] اگر این دیدگاه انتیک و ساده‌گرا را طرح کنیم که هستی، هستی کسی باشد در جهان، آنگاه هرمنوتیک آشکارگی معنای هستی است بر آدمی: «تا زمانی که Dasein وجود دارد، چیزی در آن می‌توان یافت که همواره گشوده است، چیزی که می‌تواند دگرگون شود و دگرگون خواهد شد».[۶۴] هیدگر در رساله‌ی مشهورش درباره‌ی

«گوهر شعر و هلدرلین» پرسیده است: «انسان چیست؟» و خود پاسخ داد: «آن است که باید آنچه را که خواهد شد بیآفریند» و می افزاید: «انسان آن است که هماره در کار ساختن هستی خویش است».[۶۵] در این چارچوب «مفهومی»، تاویل و دانایی یکی می شوند: «شناخت، هستی وجودشناسیک توان «هستی- آنجا» برای هستی است. چنان است که هستی در خود، آنچه را که وجوش بدان تواناست می پوشاند».[۶۶] و تاویل این شناخت را که «پوشیده است» آشکار می‌کند. تاویل به معنای کشف گوهر مورد پنهان (شعر، حقیقت، امر مقدس) است. در واپسین آثار هیدگر این نظر آمده است که تاویل متن آشکار شدن معنای پنهان آن است.

توجه هیدگر به گفتار (و به ویژه به معنای تبارشناسیک واژگان) یافتن «راز افق معنایی دیگری جدا از معناهای آشنای دوران ماست». از این رو در تاویل بحث های کهن فلسفی، هیدگر می‌کوشد تا از جایگاه واژه در افق معنایی دیگر باخبر شود. مثال مشهور بحث اوست از معنای متافیزیک و شرح این نکته که Physis در یونانی به معنای هستی بود و نه طبیعت؛[۶۷] و متافیزیک فرارفتن از هستی است و گام نهادن به گستره‌ی پرسش ناممکن پارمنید. مثال دیگر بحث هیدگر از معنای «لوگوس» در روزگار هراکلیت است، که معنایی هستی شناسیک داشت و «آوای هستی» بود و از این رهگذر به معنای خرد نیز به کار می رفت. این نکته که «لوگوس» با کلام یکی دانسته شده است، ریشه در همین معنا دارد، که هراکلیت گفته است: «اگر گوش فرادهی نه به من که گوینده‌ای میرا هستم، بل به لوگوس...» یعنی به آوای هستی.[۶۸]

یادداشت‌های فصل هجدهم

۱. نگاه کنید به فصل پنجم کتاب :

E. Lévinas, *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, 1984, pp. 101-142.

اهمیت بررسی لویناس، در این نکته نهفته است که نشان می‌دهد چگونه هوسرل مسأله‌ی دلالت را به دلالت واژگان تبدیل می‌کند. بحث شیوه‌دار هوسرل از «نیّت» و «شهود» در پنجمین و ششمین پژوهش‌ها از **پژوهش‌های منطقی** آمده‌اند. این دو پژوهش را هوسرل به سال ۱۹۱۳ آغاز کرد، و به چاپ دوم کتاب افزود.

2. E. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, tran: P. Ricoeur, Paris, 1985.

۳. منش «هر پدیدار ذهنی- فکری با آن چیزی که مدرّسان سده‌های میانه عدم وجود نیت‌گون (یا ذهنی- فکری) مورد شناسایی (ابژه) می‌خواندند، تعیین می شود، و ما، البته نه چندان خالی از ابهام، آن را دلالت به محتوایی و جهت‌گیری به سوی موردی یا چیزی می‌خوانیم... هر پدیدار ذهنی- فکری چیزی همچون مورد را در دل خوددارد»:

F. Brentano, *Psychology from an Emprical standpoint*, trans. C. Rancurello et al, London, 1973, p. 88.

این جملات در **پژوهش‌های منطقی** هوسرل تکرار شده‌اند.

4. E. Husserl, *Cartésian Méditations*, The Hague, 1973, p. 80.

«**تعمق‌های دکارتی** بیان رادیکالترین شکل ایدالیسم جدید است که جهان در آن نه «برای من»، بل «از من» تمامی اعتبار هستی‌شناسیک خویش را به دست می آورد. جهان تبدیل به جهان نتیجه‌ی زندگی اندیشمند می شود»:

P. Ricoeur, *A l'école de la phénoménologie*, Paris, 1986, p. 193.

به ویژه نگاه کنید به دو مقاله‌ی ریکور «پژوهش درباره‌ی **تعمق‌های دکارتی** هوسرل» (ص‌ص ۱۹۵ ــ ۱۶۲) و «ادموند هوسرل، پنجمین تعمق دکارتی» (ص‌ص ۲۲۵ ــ ۱۹۷).

5. E. Husserl, *Idées*, p. 111-115.

۶. پدیدارشناسی هوسرل به معنای کنار گذاشتن مبحث هستی‌شناسی است (دستکم آن معنای آشنای پدیدارشناسی از افلاتون تا هگل) یعنی فلسفه‌ای است رها از مطلق. نگاه کنید به:

P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 824.

7. E. Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, tran. H. Dussort, Paris, 1983.

به ویژه نگاه کنید به قطعه‌ی ۲۹ «خاطره‌ی زمان حاضر» (ص‌ص ۸۱-۷۹).

۸. تبار واژه‌ی Reduction به واژه‌ی یونانی Reducere به معنای بازگشت می رسد. تقلیل، نیّت شناسنده را آشکار می‌کند.

۹. از آثار آلفرد شوتز پدیدارشناسی جهان اجتماعی مشهور است:

A. Schutz, *The Phenomenology of Social World*, North western u. p., 1967.

سه مجلد از رساله های شوتز با عنوان کلی مجموعه‌ی رسالات منتشر شده اند:

A. Schutz, *Collected Papers :*

vol. 1, The Problems of Social Reality, The Hague, 1962.

vol. 2, *Studies in Social Theory*, The Hague, 1964.

vol. 3, *Studies in Phenomenological Philosophy*, The Hague, 1968.

10. A. Schutz, *Collected Papers*, vol. 2, p. 13.

و نیز نگاه کنید به مقاله‌ی «چند ساختار زیست جهان» :

A. Shutz, «Some Suructures of Life-World», *Collected Papers*, vol. 3, pp. 118-139.

شوتز به همراه تامس لاکمن کتاب روشنگری هم درباره‌ی زیست جهان نوشته است:

A. Schutz and T. Luckman, *The Structure of the Life-World*, Northwestern u. p., 1973.

11. A. Schutz, *Collected Papers*, vol. 2, pp. 12-13.

12. *Ibid.*, vol. 1, p. 231.

13. *Ibid.*, vol. 1, p. 232.

14. A. Schutz, «Don Quixote and the Problem of Reality», *Collected Papers, vol. 2, pp. 135-158.*

15. P. Berger, «The Problem of Multiple Reality: Alfred Shutz and Robert Musil», *M. Natanson ed, Phenomenology and Social Reality*, Northwestern u.p., 1970, pp. 213-233.

برگر تاکید کرده است که هدفش «نگارش» نقد ادبی درباره‌ی رمان «موزیل» نیست، بل می‌کوشد تا نظریه‌ی «واقعیت های چندگانه» را در مورد این رمان به کار گیرد.

۱۶. خود موزیل گفته است که «در انسانی ناتوان اتریش نمونه‌ی شناخته شده‌ای است از جهانی تازه». (نقل از مقاله‌ی برگر):

P. Berger, *op. cit.*, p. 214. n.

۱۷. شرط دیگر در برابر Der Ander zustand.

۱۸. رمان موزیل، بنا به نخستین طرح نویسنده، قرار بود که در دو مجلد منتشر شود: مجلد نخست در دو بخش به سال ۱۹۳۰ منتشر شد. نیمی از مجلد دوم (شامل بخش سوم) در ۱۹۳۲ به چاپ رسید. بخش چهارم رمان به پایان نرسید و همچون یادداشت هایی منتشر شده است. متن انتقادی این یادداشت ها، در بیش از پانصد صفحه در ترجمه‌ی فرانسوی کتاب یافتنی است:

R. Musil, *L'homme sans qualités*, tran. P. Jaccottet, paris, 1982.

۱۹. «شرط دیگر» موضوع اصلی تمامی آثار موزیل است. در تورلس جوان (۱۹۰۶) «شرط دیگر» سر برمی‌آورد. مایه‌ی اصلی آن نه «عشق جسمانی» بل «وحدت با دیگری» است؛ نکته‌ای که همواره از نظر موزیل، اهمیت بنیانی داشت، پنج سال بعد عنوان کتابی که دو داستان کوتاه او را دربر داشت **وحدت‌ها** بود.

20. A. Shutz, *op. cit.*, vol. 2, p. 142.

21. *Ibid.*, p. 157.

22. M. Heidegger, *Les hymnes de Holderlin: Le Gérmanie et le Rhin*, tran. F. Fedier, and J. Hervier, Paris, 1988.

23. J. Beaufret, *Dialogue avec Heidegger*, Paris, 1985, vol. 4, p. 118.

۲۴. این نوشته‌های هیدگر در مجموعه‌ی زیر یافتنی هستند:

M. Heidegger, *Approche de Holderlin*, tran. H.Corbin, M. Deguy, F. Fedier, J. Launay, Paris, 1974.

25. M. Heidegger, *Nietzsche*, tran. P. Klossowski, Paris, 1975, vol .1, p. 78.

26. M. Heidegger, *Chemins qui ne ménent nulle part*, tran. W. Brokmeier, Paris, 1968, p. 19.

این حکم در رساله‌ی «سرچشمه‌ی اثر هنری» آمده است.

27. *Ibid.*, p. 13.

28. *Ibid.*, pp. 31-32.

۲۹. سرآغاز «سرزمین هرز» اسهت. نگاه کنید به:

W. B. Macomber, *The Anatomy of Disillusion, Martin Heidegger's Notion of Truth*, North western u. p., 1967, p. 154. n.

۳۰. این تمایز از انتشار کتاب ریچارد سون درباره‌ی هیدگر، بیشتر آشکار شد. خود هیدگر نیز در مقدمه‌ای به این کتاب تمایز را پذیرفته است:

W. J. Richardson, *Heidegger, Through Phenomenology to Thought*, The Hague, 1963.

31. M. Richir, «Ereignis, temps, phénoménes», *Heidegger, question ouvertes*, Paris, 1988, pp. 13-36.

۳۲. برگزیده‌ای از مهمترین نوشته‌های هیدگر درباره‌ی زبان در کتاب زیر یافتنی است.

M. Heidegger, *Acheminement vers la parole*, tran. J. Beaufret, W.Brokmeier, Fedier, Paris, 1984.

33. *Ibid.*, p. 13.

۳۴. گرهارد ابلینگ در کتاب پروردگار و واژه نوشته است که در نگاه نخست زبان ابزار گرداوری و انتقال اطلاعات است؛ اما گوهر زبان را با این «کارکرد» زبان سر و کاری نیست و از این راه نمی‌توان آن را شناخت: «گوهر زبان در آفرینش یافت می شود و نه در گردآوری»:

G. Ebeling, *Gott und Wort, Tubingen, 1966, pp. 36-37.*

۳۵. در این مورد نگاه کنید به فصل سیزدهم کتاب حاضر.

36. M. Heidegger, *Chemins qui ne ménent nulle part*, p. 49.

37. M. Heidegger, *Approche de Holderlin*, p. 55.

38. M. Heidegger, *Questions*, tra. A. Pereau, J. Hervier, J. Munier, Paris, 1976, vol. 3, p. 70.

39. *Ibid.*, p. 60.

40. M. Heidegger, *Essais et Conférences*, tran. A. Preau, Paris, 1973, p. 240.

41. M. Heidegger, *Approche de Holderlin*, p. 53.

۴۲. هیدگر نوشته است: «تمامی اندیشه‌ی هلدرلین، و ادراکش از هستی... از هراکلیت نیرو می‌گیرد.»

M. Heidegger, *Les hymnes de Holderlin*, p. 123.

43. M. Heidegger, *Chemins qui ne ménent nulle part*, p. 231.

44. M. Heidegger, *Acheminement vers la parole*, pp. 36-37.

45. *Ibid.*, p. 223.

46. *Ibid.*, p. 42.

نگاه کنید به:

H. Birault, «Thinking and Poetizing in Heidegger»,

J. Kockelmans ed, *On Heidegger and Language, North western u. p., 1972, pp. 147-168.*

47. M. Heidegger, *Chemins qui ne ménent nulle part*, p. 56.

48. *Ibid.*, p. 57.

49. S. Beckett, *Watt*, New york, 1959, p. 83.

۵۰. مادری که به دخترش می‌گوید: «خسته‌ام کردی! ذله‌ام کردی!» از اصطلاح سود می‌جوید، اما وقتی می‌گوید «رنجیده‌ام کردی! دل آزرده‌ام کردی!» واژه به کار می‌برد.

51. M. Heidegger, *Acheminement vers lu parole*, pp. 36-34.

52. *Ibid.*, p. 34.

53. *Ibid.*, pp. 94-96.

54. *Ibid.*, p. 96.

55. M. Heidegger, *Being and Time*, trans. J. Macquarrie, E. Robinson, London, 1988, p. 62.

56. *Ibid.*, p. 188.

57. *Ibid.*, p. 62.

58. *Ibid.*, p. 194.

59. *Ibid.*, p. 61.

60. *Ibid.*, pp. 61-62.

61. *Ibid.*, p. 60.

62. *Ibid.*, p. 61.

63. P. Ricoeur, *Du texte a l'action*, Paris, 1987, p. 90.

64. M. Heidegger, *Being and Time*, p. 233.

65. M. Heidegger, *Approche de Holderlin*, p. 45.

66. M. Heidegger, *Being and Time*, p. 184.

67. M. Heidegger, *Introduction a la métaphysiuqe*, tran. G. Kahn, Paris, 1985, p. 27.

68. M. Heidegger, *Essais et conférences*, pp. 249-279.

فصل نوزده

تاویل و معنا: گادامر، هرش

پرسش اصلی در هرمنوتیک فلسفی این نیست که ما چه می‌کنیم، یا چه می‌خواهیم بکنیم؛ بل پرسش این است: چه چیزی فراسوی اراده و کنش ما رخ می‌دهد؟

گادامر

۱

هانس گئورگ گادامر در زندگینامه‌ی فلسفی خود نوشته است:

> اگر تنها یک چیز در تضاد کامل با جمله‌پردازی‌های پر گزافه‌ی نازی‌ها بود، سبک اصیل زبان ریلکه بود. بارها «قصاید دینو» را تفسیر کردم، واپسین بار در ۱۹۴۳ وقتی لایپزیگ بمباران می‌شد. ده روز یا کمی بیشتر، پس از انهدام تقریباً کامل مرکز شهر، که در چهارم دسامبر رخ داده بود؛ در ساختمانی هنوز برجا ــ اما بدون حرارت، روشنایی و پنجره ــ سومین قصیده را تفسیر کردم. شاگردانم هم بودند، البته نه همه‌ی آن‌ها. هریک سخت مشتاق، با شمعی در دست، و باقی ظلمت.[۱]

این خاطره‌ی اندوهبار فیلسوف، نشان می‌دهد که تاویل فلسفی سخن ادبی از فلسفه جدا نیست و فلسفه فراتر از زندگی، همچون خود شعر، گونه‌ای پاسخ به مصیبت‌هاست.

هانس گئورگ گادامر به سال ۱۹۰۱ در برسلاو (که امروز شهری است در جنوب غربی لهستان به نام وروتسلاو) به دنیا آمد. در ماربورگ فلسفه خواند. شاگرد نیکلای هارتمن و بعد مارتین هیدگر بود. در دوران هیتلر، در آلمان باقی ماند و به عنوان دانشیار فلسفه درس داد، اما هیچ سازشی با رژیم ناسیونال سوسیالیست نکرد. درس‌هایش به چشم گشتاپو «غیرسیاسی» می‌آمد.[۲] اما رژیمی که همه چیز را به سود خود «سیاسی» می‌کند، سرانجام همه چیز به گونه‌ای سیاسی علیه او به کار خواهد افتاد؛ حتی درس‌های فلسفه‌ی معلمی جوان و اشعار غنایی شاعری درونگرا. پس از جنگ، گادامر چند سالی در لایپزیک باقی ماند؛ و در پایان سال ۱۹۴۷ به جمهوری فدرال آلمان رفت و از سال ۱۹۴۹ به جای کارل یاسپرس در دانشگاه هایدلبرگ به تدریس فلسفه پرداخت. پایان‌نامه‌ی تحصیلی او

رساله‌ای بود با عنوان **اخلاق دیالکتیکی افلاتون** که به سال ۱۹۲۸ نوشته و در ۱۹۳۳ منتشر کرده بود.[۳] کتاب‌های بسیاری در زمینه‌ی هرمنوتیک فلسفی نوشته است که مهمترین آن‌ها **حقیقت و روش** نام دارد و به سال ۱۹۶۰ منتشر شده است.[۴]

آغازگاه اندیشه‌ی هرمنوتیک گادامر، مباحث هیدگر در مورد تاویل است. اما گادامر، آشکارا، بنیان آن را از قلمرو هستی‌شناسی به گستره‌ی دیگری کشاند که از سر ناگزیری آن را «شناخت‌شناسی» می‌خوانیم، اما باید به یاد داشته باشیم که اینجا با معنای معمولی و آشنای این اصطلاح رویارو نیستیم. گادامر تاکید کرده است که فلسفه‌ی هرمنوتیک خود را نه همچون موضعی مطلق، بل به سان راهی به تجربه می‌شناساند، و هیچ اصلی را مهمتر از این نمی‌داند که آدمی در موقعیت مکالمه قرار گیرد، و این موقعیت، خیلی ساده، به این معناست که انسان از پیش احتمال درستی دیدگاه مخاطب خود را پذیرفته باشد، ومهمتر، دانسته باشد که پاری از حقیقت نزد مخاطب اوست. از این‌رو گادامر به حکم آن آیین فلسفی یونان باستان بازمی‌گردد که «هر فرد دانایی یک شکاک است» و بی‌تردید «حقیقت بی‌تردید» وجود ندارد، و همواره لحظه‌ای از حقیقت دست یافتنی است و «سهم من در آن اندک است». ایقان و اطمینان به اینکه حقیقت را دانسته‌ام، انکار حقیقت است. حقیقت همواره در گردش و در دنیای مکالمه یافتنی است. گادامر در **حقیقت وروش** این حکم کالینگوود را تکرار کرده است: «تنها زمانی می‌توان متنی را شناخت که از پرسش‌هایی آگاهی یافته باشیم که متن باید به آنها پاسخ دهد».[۵] پرسش‌هایی که متن می‌خواهد به آن‌ها پاسخ دهد گاه آشکارند و گاه پنهان، به هر رو دیگر در زمینه‌ی اصلی و ویژه‌ی خویش جای ندارند، چرا که «افق معنایی» آن‌ها ناشناخته است، و در زمانه‌ای دیگر (روزگار خواندن متن) جنبه‌های تازه‌ای یافته‌اند. سودای هر پرسش یافتن معنا است؛ نکته اینجاست که در دو افق معنایی متفاوت، پرسشی واحد، اهدافی یکسان پیش رو نخواهد داشت. اما «شناخت همواره فراشد درهم شدن این افق‌هایی است که به نظر می‌رسد، مستقل از یکدیگر وجود دارند».[۶] هیدگر معتقد بود که هیچ پرسشی بی‌معنا نیست، آنچه مورد نیاز است، تدقیق معناهای محتملی است که پشت هر پرسش همچون انگیزش اصلی آن نهفته‌اند. گادامر از این اصل «منطق مکالمه» آغاز و ثابت کرده است که هیچ پرسش تاریخی نمی‌تواند به گونه‌ای تجریدی، منزوی، و یکه طرح شود و ناگزیر باید با پرسش‌های دیگری ترکیب و ادغام می‌شود که ناشی از کوشش ما برای شناختن گذشته هستند.[۷] آثار گذشته، بدین سان، وقتی خوانده می‌شوند، نخست «معنایی امروزی» دارند، سپس در جریان مکالمه با افق معنایی امروز نشانه‌هایی از معناهای قدیمی خویش را نمایان می‌کنند:

«هر اثر کلاسیک ادبی برای زمانه‌ی ما پرسش‌هایی خاص مطرح می‌کند و پاسخ‌هایی دقیق به آن‌ها می‌دهد. انگار که یکسر برای این زمانه نوشته شده است».[۸] اما باید دانست که اثر برای زمانه‌ی خود پرسش‌هایی دیگر مطرح می‌کرد و شاید پاسخ‌هایی دقیق به آنها می‌داد.[۹] مکالمه میان این دو افق روی می‌دهد. مکالمه، خواندن و تاویل بیانگر «تنش مداوم میان دو زمانه» هستند[۱۰]؛ و به این اعتبار از توصیف و تاویل که در هرمنوتیک کلاسیک مطرح می‌شود متمایزند. همچنین تکامل از دیدگاه هرمنوتیک مدرن از تکامل تاریخ ادبی که فرمالیست‌های روسی مطرح می‌کردند جداست، برخلاف باور آن‌ها تکامل به معنای جایگزینی عناصر نو و کهنه نیست؛ پرسش‌های کهن، یکسر از میان نمی‌روند تا به جایشان پرسش‌های تازه قرار گیرند، بل آن‌ها در مکالمه‌ی با یکدیگر قرار می‌گیرند و هردو دسته در افق دلالت‌های معنایی امروز معنا می‌یابند.[۱۱] هانس روبرت یاس از مدافعان نظریه‌ی گادامر به دیدگاه فرمالیست‌های روسی و موکاروفسکی انتقاد کرده است. او بازگفت رنه ولک از موکاروفسکی را پایه‌ی نقد خود قرار داده است که: «اثر هنری اگر ساختار دوران پیشین را دگرگون کند دارای ارزش مثبت خواهد بود و اگر آن را بی‌دگرگونی بپذیرد، بی ارزش است». یاس می‌گوید که میان این دو قطب افراط حالت سومی هم وجود دارد، اثر هنری با ساختار هنری دوران گذشته مکالمه کند، و در این مکالمه از جنبه‌هایی دگرگون شود و از جنبه‌هایی دیگر دگرگون کند.[۱۲] هانس بلومن برگ نیز گفته است که نکته‌ی مهم «پرسش‌هایی است که دوران کهن برای ما می‌آفریند و هر اثر هنری افق راه‌حل‌ها و پاسخ‌های ممکنی است که می‌آفریند».[۱۳] برخلاف دیدگاه فرمالیست‌ها، اثر هنری در حکم انکار اشکال گذشته نیست، بل برای گسست از آن اشکال ناگزیر از ادامه‌ی مکالمه با آن‌هاست.

هدف فرمالیسم و ساختارگرایی (دستکم در آغاز) بنیان «علم ادبی» بود. اندیشه‌ی هرمنوتیک به چنین علمی باور ندارد. گادامر بارها به جنبه‌ی طنزآمیز عنوان کتابش **حقیقت و روش** اشاره کرده است؛ چرا که بنا به اندیشه‌ی هرمنوتیک لزوماً با روش درست نمی‌توان به حقیقت دست یافت. گادامر نخست می‌خواست عنوان کتاب را **شناخت و رخداد** بگذارد، و در کتاب هم آمده است: «مکالمه‌ی زیبایی‌شناسیک، مکالمه‌ی با هنر، گونه‌ای داد و ستد است میان شناخت و رخداد».[۱۴] یعنی در این مکالمه مفاهیمی مطلق چون روش و حقیقت (و علم) جای ندارند. اندیشه‌ی هرمنوتیک پژوهش ادبی را «علم» یا «در راستای تبدیل شدن به علوم» نمی‌شناسد و گادامر تاکید کرده است که «باور جزم‌گرا به معنای در خودِ متن به باور جزم‌گرا از تجربه همانند است».[۱۵] همانطور که (به گفته‌ی هگل) «تجربه زمانمند» است، معنا نیز (که هیدگر آن را «تجربه‌ی هستی» می‌نامید) در زمان وجود دارد.

هرگونه تاویل معنایی برای زمانی خاص، و در مناسبتی که با پرسش‌هایی در افق معنایی خاصی می‌یابد، درست است. هیچ تاویلی قطعی، همواره درست و عینی نیست. گادامر و دیگر پیشروان هرمنوتیک مدرن در انکار معنای قطعی و نهایی متن تنها نیستند. تئودور آدورنو نیز در فصل هشتم نظریه‌ی زیبایی‌شناسی از «بحران معنا» یاد کرده و گفته است که اصل زیبایی‌شناسیک مدرن، رهایی از معناست، و اثر هنری با رها شدن از بندهای دلالت معنایی، همچون زبان به هدفی در خویش تبدیل می‌شود.[۱۶] آدورنو افزوده است: «دیگر آشکار شده است که ــ جدا از تمامی دشواری‌هایی که این حکم به همراه می‌آورد ــ در اثر هنری کلام نهایی وجود ندارد».[۱۷]

مکالمه‌ی میان افق معنایی متن و افق معنایی خواننده یا تاویل کننده، به معنای درهم شدن این دو افق یا «زمانه‌ی نگارش متن و زمان حاضر» است که در لحظه‌ی خواندن و تاویل گریزی از این ادغام وجود ندارد. افق امروز ایستا و ثابت نیست «بل افقی است گشوده و دگرگونی‌پذیر، که با ما حرکت می‌کند؛ همانطور که ما با آن دگرگون می‌شویم».[۱۸] بورخس درست در همین زمینه می‌گوید: «کتاب چیزی است بیش از ساختار کلامی. مکالمه‌ای است که با خواننده‌ی خود ایجاد می‌کند. آهنگی است که به «صدایش می‌دهد. تصاویری است دگرگون‌شونده و گاه پایدار که در خاطره‌ی خواننده ایجاد می‌کند. مکالمه‌ی بی‌پایان است... کتاب موجودی منزوی نیست، رابطه‌ای است خاص، محور مناسباتی بی‌حساب».[۱۹] راهیابی به افق گذشته جز از راه خواندن متون ممکن نیست. لحظه‌هایی از خاطره‌ی همگانی که در روایت‌های شفاهی به گونه‌ای «به هر رو نادقیق و دگرگون شده» وجود دارند، به گونه‌ای مشروط، گاه افق گذشته را طرح می‌کنند، و این طرح در بنیان خود نوشتاری است. دشواری اینجاست که افق گذشته نوشته شده و افق امروز نانوشته است».[۲۰] به نظر گادامر هنر نگارش مهمترین هنرها و آماده‌ترین شکل برای تاویل است.[۲۱] تاویل متون ادبی راهگشای تاویل متون نوشتاری غیر ادبی (مثلاً تاریخی، علمی و...) است. گادامر میان تاویل متن و شناخت متن تمایزی قائل نشد و نوشت که تنها در پله‌ای پیشرفته از تجرید می‌توان این تمایز را مورد بحث قرار داد. او بارها تکرار کرد: «تمامی اشکال شناخت، گونه‌هایی از تاویل هستند».[۲۲] هر شناخت در موقعیتی خاص جای گرفته است، چشم‌انداز و دیدگاهی خاص را نمایان می‌کند، بیانگر چیزی خاص است. جایگاهی مطلق، فراتر از چشم‌انداز وجود ندارد، که شناخت مطلق را توجیه و ممکن کند. همانطور که هر آگاهی، به این اعتبار خاص است که بنا به حکم آغازین پدیدارشناسی، آگاهی از چیزی است. شناخت، بدین سان، نه تکرار گذشته، بل شرکت در معنا و موقعیت‌های امروزی است.[۲۳] افزون بر این، به نظر گادامر «اساساً تاویلی درست و

قطعی وجود ندارد».[۲۴] در مورد متون ادبی تاویل به هیچ‌رو نمی‌تواند به نیّت مولف، یا شیوه‌ی اندیشه و در نهایت شناخت همروزگاران مولف محدود شود: «متن بیان ذهنیت مولف نیست». برعکس، مکالمه میان تاویل‌کننده و متن، هستی واقعی دارد و شرایط تاویل‌کننده شرط اصلی و مهم شناخت متن است، یعنی «افق معنایی تاویل‌کننده» اهمیت بیشتری دارد.[۲۵]

ذهن تاویل‌کننده در آغاز تاویل «پاک و خالی» نیست مجموعه‌ای است از پیشداوری‌ها، فرض‌های آغازین و خواست‌هایی استوار به «افق معنایی امروز». این باورها و کنش‌ها، مفاهیم و قاعده‌ها، ضابطه‌ها و محدودیت‌های ذهنی تاویل‌کننده، به گفته‌ی هوسرل در حکم «زیست جهان» اوست. تاویل‌کننده همواره متن مورد تاویل را چنان بررسی می‌کند که با این «زیست جهان» همخوان باشد. از این‌رو تاویل درست یا موفق، درهم شدن «دوزیست جهان» یا دو «افق معنایی» متفاوت است. باز به همین دلیل تاویل نهایی، قطعی، عینی و درست وجود ندارد. به گفته‌ی گادامر «اگر شناختی در میان باشد، این شناختی دیگرگونه باید باشد». از سوی دیگر فراشد تاویل، چنانکه هیدگر ثابت کرده است، اساساً «دایره شکل» است. تاویل‌کننده از «زیست جهان» خود آغاز می‌کند، طرح آغازینی از معنای متن در سر دارد، اما با بررسی دقیقتر، این طرح دگرگون می‌شود، بدیل‌ها و مسائل تازه‌ای مطرح می‌شوند و خود فراشد تاویل یا شناخت زیر و رو می‌شود.[۲۶]

گادامر مفهوم «افق» را در آثار هوسرل یافت. در کتاب **ایده‌های راهگشا برای گونه‌ای پدیدارشناسی** هوسرل، افق نخست به معنای «زمینه‌ی ادراک حسی» آمده است. زمینه‌ای که معنا را در خود «زندانی می‌کند».[۲۷] اما آنچه در مفهوم افق اهمیت دارد «موقعیت زمانمند» است. اینجا هوسرل از «افق مبهمی که واقعیت‌هایی نامتعیّن را در خود دارد» یاد کرده است.[۲۸] مفهومی که در اندیشه‌ی گادامر اهمیت یافته است. هوسرل از تقابل افق‌ها سخن می‌راند و اینکه هر افق، مناسبتی دارد با «افق‌های پیشین» و یافتن «افق اصلی یا اصیل» ناممکن است. این احکام از مبانی بنیادین بحث گادامر هستند.[۲۹] گادامر با آغاز از مفهوم پدیدارشناسیک افق، مسائل سنتی «تحلیل ادبی و مباحث زیبایی‌شناسیک» را به شیوه‌ای تازه مطرح کرد. او نپذیرفت که تاویل‌کننده در حکم عنصر اندیشمند یا سوبژه و متن ادبی (و یا اثر هنری) صرفاً ابژه باشند. گفتگو میان خواننده (یا در کل مخاطب اثر هنری، یا تاویل‌کننده) با متن (یا اثر هنری) فراشد یکسویه‌ی شناخت متن نیست. نکته‌ی مرکزی در شناخت متن، حرکت تاویل‌کننده به سوی شناخت خویش است. هر تاویل راهگشای این آگاهی از خویشتن محسوب می‌شود. اما مکالمه با بعضی متون خودآگاهی یا آگاهی هستی‌شناسیک می‌آفرینند. و گادامر این مورد را «حقیقت» می‌خواند، با تاکید بر اینکه با

مفهوم سنتی حقیقت در فلسفه متفاوت است.[۳۰] در یونان باستان موزها، دختران زئوس (نیرو) و مه‌موزین (خاطره، تبار واژه‌ی Memoire) بودند. اوترپه الاهه‌ی شعر و کلیو الاهه‌ی تاریخ، هردو دختران نیرو و خاطره بودند. در هرمنوتیک گادامر نیز، دیروز و امروز، اندیشه و کنش، خاطره و نیرو، یکی می‌شوند؛ نکته‌ای که یکسان در حق تاریخ و شاعری درست است. در کتاب **ایده‌ی نیکی در فلسفه‌های افلاتون و ارسطو**، گادامر تاکید کرد که «راهی جز این نیست: در خواندن آثار افلاتون ناگزیریم، پرسش‌هایی را که او طرح می‌کند از آنِ خویش کنیم.» در واقع، نه فقط متن افلاتون، بل افق معنایی ذهن خویش را می‌شناسیم؛ «این منش ویژه‌ی پژوهش فلسفی است که شناخت موضوع را دارای پیش‌فرض‌هایی می‌داند که به راستی هدف آن محسوب می‌شوند. اصل نهایی هرمنوتیک نیز جز این نیست. در شناخت موضوع، خویشتن را می‌شناسیم».[۳۱] روش هیدگر در بررسی اندیشه‌های فلسفی گذشته نیز همین بود. گادامر گفته است که همچون هیدگر «ما نیز نمی‌توانیم درباره‌ی افلاتون چیزی بدانیم. ما درباره‌ی خویشتن خواهیم دانست. آن هم از راه یکی کردن پرسش‌هایی که پیش روی افلاتون قرار داشتند با پرسش‌هایی که برابر ذهن ما وجود دارند. همین و بس».[۳۲]

هرگونه باور به «منطق مکالمه» خواه باور باختین، خواه باور گادامر ناگزیر است که شکل «مکالمه‌های افلاتون» را مورد توجه قرار دهد. گادامر همواره از تاثیر افلاتون بر فلسفه‌ی خود یاد کرده است: «هرچند همراهان همیشگی من ایدآلیست‌های آلمانی هستند، اما بیشتر زیر تاثیر مکالمه‌های افلاتون هستم».[۳۳] می‌توان گفت که افلاتون برای گادامر از همان اهمیتی را دارد که پارمنید برای هیدگر. نخستین نوشته‌های منتشر شده‌ی گادامر، چند مقاله در ۱۹۲۸ و رساله‌ی **اخلاق دیالکتیکی افلاتون** (۱۹۳۳) نمایشگر رویکرد تازه‌ای به اندیشه‌ها و روش کار سقراط / افلاتون بودند. گادامر همواره معتقد بود که سقراط پاسخ‌هایی قطعی و نهایی در اختیار نداشت و هر مکالمه آغاز راستین رسیدن او به احکامی غیرقطعی و موقتی بوده است. اما به راستی در بررسی «منطق مکالمه» روش مکالمه‌های افلاتون نمونه‌ی کاملی محسوب نمی‌شود. هگل در **درس‌هایی در تاریخ فلسفه** به کاستی شکل بیان فلسفی که افلاتون برگزیده است اشاره کرد: «از دیدگاه زیبایی‌شناسیک، این شکل [مکالمه] بسیارجذاب است. اما نباید همچون بسیاری چنین بپنداریم که این کاملترین شکلی است که برای اندیشه‌ی فلسفی کارآیی دارد».[۳۴] شکل مکالمه، آنجا بیان عقاید متفاوت و تقابل آراء میان افراد است که حقیقت به راستی از پیش نادانسته باشد و در جریان مکالمه یا بحث و جدل فلسفی شناخته شود. اما این نکته درمورد هیچ‌یک از

مکالمه‌های افلاتون صادق نیست. سقراط که در بیشتر مکالمه‌ها حاضر است. بحث را پیش می‌برد. این «شخصیت اصلی» به عقاید خود در جریان بحث شکل می‌دهد و به گفته‌ی هگل: «بیشتر پرسش‌های او چنان طرح می‌شوند که پاسخ به آن‌ها صرفاً آری است یا خیر. انگار مکالمه شکل خوبی است برای بیان یک دلیل...»[۳۵] در تمامی **مکالمه‌ها** بیشتر مخاطبان سقراط «شخصیت‌های درجه دوم» هستند، و تنها در مناسبتی که با او دارند مطرح می‌شوند. میان آنان کمتر کسی می‌کوشد تا عقیده‌ی خود را در جریان مکالمه شکل دهد، همگی در نهایت مجذوب «استاد» می‌شوند. هگل در جای دیگری از **درس‌ها** می‌گوید که پرسش‌ها در مکالمه‌های افلاتون، چنان طرح می‌شوند که پاسخ از پیش در آنها نهفته است. مخاطبان «جوانانی پذیرا» هستند که بنا به قاعده‌ی معمول پاسخ نمی‌دهند؛ یعنی پاسخ را شکل نمی‌دهند، بل صرفاً بیان می‌کنند.[۳۶] افلاتون همان روش معمولی و عینی بیان فلسفی را در پیش می‌گیرد و از مکالمه به معانی مورد نظر گادامر و باختین سود نمی‌جوید. شلایرماخر پیشتر نشان داده بود که مکالمه‌های افلاتون فاقد «منش باطنی» هستند، به این شکل که معنا را پنهان نمی‌کنند، بل معنا از آغاز موردی است شناخته شده که تنها باید بیان شود.[۳۷]

۲

گادامر در مقاله‌ی «معناشناسی و هرمنوتیک» (۱۹۷۲) به شرح وجوه تمایز آن دو پرداخت.[۳۸] هرچند آغازگاه هردو «گستره‌ی زبـــان» است، اما راهشان از هم جداست. معناشناسی به نشانه‌ها و حقایق یا داده‌های زبانی از بیرون می‌نگرد، چنانکه هستند و ظاهر می‌شوند، سپس به دسته‌بندی انواع ترکیب‌های نشانه‌ها می‌پردازد. اما هرمنوتیک به سویه‌ی درونی کاربرد جهان واژگان تاکید دارد، یعنی به دلالت ترکیب‌های نشانه‌ها برای تاویل‌کننده.[۳۹] تاویل، فهم دلالت‌های خاص و کاربرد فردی و شخصی نشانه‌ها و معناهاست، معناشناسی، اما کاربرد همگانی دلالت‌های معنایی است. می‌توان گفت که هرمنوتیک از نظر گادامر به «تاویل فنی» در نظر شلایرماخر نزدیک است و معناشناسی به «تاویل دستوری». معناشناسی و هرمنوتیک، هریک از راه خود و روش ویژه‌ی خویش، مناسبت ما را با جهان شکل می‌دهند و مناسبات میان درونمایه‌های ویژه‌ای که در کنش شکل دادن، پدید می‌آیند در نهایت بیان کامل خود را در زبان بازمی‌یابند. هرمنوتیک و معناشناسی کار را از راه پژوهش در زبان طبیعی و تنوع پذیرش، به انجام می‌رسانند. معناشناسی ساختار تام، کامل و نهایی زبان را آشکار می‌کند، و محدودیت‌های آرمان نشانه‌های صریح، یا نمادها، یا توان درونی زبان، در صورت‌بندی و شکل دادن به

دلالت‌های منطقی را نشان می‌دهد.[۴۰] به گمان گادامر می‌توان از راه هرمنوتیک کاربرد واژه‌ای خاص را در شعری شناخت. مثلاً در شعری از ایمرمان[۴۱] به جای واژه‌ی آشنای Tran (به معنای اشک) واژه‌ی کهن و از یاد رفته‌ی Zahre آمده است. کاربرد این واژه‌ی کهن در شعری که به «زبان جدید آلمانی» سروده شده، بی هدف نیست. خواننده در نخستین گام به تردید می افتد که آیا این واژه همان معنای آشنای اشک را می‌دهد یا نه؟ آیا شاعر اینجا از گونه‌ای خاص از اندوه دل یاد می‌کند، که با هر شکل گریستن تفاوت دارد؟ از دیدگاه معناشناسیک دو واژه هم‌ارز یکدیگرند و در فرهنگ واژگان همراه یکدیگر می آیند. اما از دیدگاه هرمنوتیک تفاوت دارند. هرمنوتیک درست آنجا به معنای کامل واژه «آغاز می شود» که معناشناسی کارخود را به پایان رسانده و قادر به پیشرفت نباشد.

در پس گستره‌ی تحلیل زبانشناسیک از شکل یک متن (در تمامیت آن) و دانستن ساختار معناشناسیکش نکته‌ای دیگر نهفته است که به هرمنوتیک مربوط می شود. هرمنوتیک از این واقعیت آغاز می شود که زبان همواره فراسوی خود می رود، یعنی فراسوی نمای کلامی خود. تحلیل هرمنوتیک نمایشگر محدودیت‌ها و بی اعتباری تحلیل‌های عینی‌گراست. در پس هر گزاره‌ی زبانی، پرسشی نهفته است که معنای محتمل گزاره همچون پاسخی است به آن پرسش. هرمنوتیک، سر و کارش نخست با آن پرسش است؛ گادامر می‌گوید که تحلیل هرمنوتیک، نسبیّت موقعیت‌های زبانی را برجسته می‌کند. هر متن ادبی درست همچون گزاره‌ی زبانی، پاسخی است (همچون معنایی) به پرسشی. آشکارا جوابی است به پرسش خواننده. بسته به اینکه از او چه بپرسیم، پاسخ می‌دهد. معنای متن، همچون موقعیتش «دگرگونی پذیر» است. گادامر به «معنای شعر که تنها برای تاویل‌کننده وجود دارد» اشاره دارد. به گمانش تاویل همواره شعر یا متن ادبی را در جایگاهی همخوان با معناهای برآمده از «دایره‌ی معناهای تاویل‌کننده» قرار می‌دهد: «پس واژه‌ی تاویل شده، واژه‌ی تاویل‌کننده است، و نه زبان یا پاری از واژگان متنی که تاویل می شود».[۴۲] رولان بارت هم با این «خیانت تاویل» آشنا بود و می‌گفت ناقد (یا تاویل‌کننده) «زمینه‌ی معنایی» اثر را تعیین می‌کند، و متن خود قادر به انجام این کار نیست. بارت با بیان «هیچ تاویلی معصوم و بیگناه نیست» به «گناه» افزودن معنا یا عرضه‌ی افق معنایی جدیدی به متن تاکید می‌کرد: «حقیقت موردی است ساخته و پرداخته‌ی زبان، نه ارجاعی به مصداق واقعی حقیقت». و از نیچه بازگفتی می آورد: «حقایق در خود وجود ندارند». هرچند کار ناقد هم محدود است، یعنی او ناگزیر است کار خود را به «عناصری که در توان متن نهفته‌اند، به ویژه به منطق نمادینش محدود کند».[۴۳]

گادامر وجود ضابطه‌ای عینی برای شناخت درستی یا نادرستی تاویل را نپذیرفت. او

نه تنها از تمایز تاریخی- هستی‌شناسیک آغاز کرد، بل اساس روش خود را بر «پدیدارشناسی هیدگر» قرار داد. هیدگر می‌پرسد؛ و پرسش برایش خواست پاسخی نهایی، قطعی و درست نیست. پرسش صرفاً موجد رشته‌ای از پرسش‌های تازه می‌شود.[۴۴] عنوان بسیاری از آثار هیدگر استفهامی است: فلسفه چیست؟ متافیزیک چیست؟ یک چیز چیست؟ چه چیز اندیشه خوانده می‌شود؟ ... در واقع هیدگر می‌پرسد: متافیزیک چه هست؟ و خط تاکید را باید زیر واژه‌ی «چه» رسم کرد، او می‌پرسد: آیا متافیزیک **آنچه** همگان می‌پندارند، هست؟ آیا **آنچه** باید باشد هست؟ چه بودنش، وجود داشتن آن است. حتی در این شکل استفهامی، بازپاری از دانش ما نسبت به این چیز نهفته است.[۴۵] همین، حدود پاسخ را تعیین می‌کند. هرچه پرسشی بنیادیتر باشد، امکان یافتن پاسخی یکه و نهایی کمتر می‌شود. هرچه متنی پرسش‌هایی بنیادیتر طرح کند، تاویل متن از پاسخ‌های فوری دورتر می‌شود. گادامر در **حقیقت و روش** از قول هیدگر نوشته است:

> شـــاعر در تمامیت زندگی درونی و بیرونیش، و در آوای ناب حس اصیلش، نگاهی به گرداگردش، و به جهان می افکند؛ و جهان به چشم او ناشناخته و تازه می‌آید. تمامی تجربه، دانش، نیّت‌ها، خاطره، و هنر او، و نیز طبیعت ــ چنانکه درون او و بیرونش حضور دارد ــ چنانند که گویی برای نخستین بار وجود دارند. این همه به چشم او چنان می‌آیند که انگار نامتعیّن، نامطمئن و شکل ناگرفته‌اند. اینجاست که شاعر چیزی در اختیار ندارد و از هیچ یقین اثباتی نمی‌تواند آغاز کند، و طبیعت و هنر، آن سان که پیشتر با آن‌ها آشنا شده است، دیگر با او سخن نمی‌گویند، حال آنکه پیشتر زبانی برای او داشتند.[۴۶]

گادامر به این کلام هیدگر افزود: «شعر همچون اثری هنری، و چونان آفرینش یک آرمان نیست، روح است. فراهم آمده‌ی ژرفای زندگی بی‌پایان... جهانی است قدسی که خود سخن می‌گوید». این بینش ریشه در آثار رمانتیک‌های آلمانی و در شعرهای هلدرلین دارد. هیدگر و گادامر با اساس بحث هلدرلین همراهند که شعر از زبان طبیعی و هر روزه جدا می‌شود؛ نیازمند معناهایی از پیش شکل گرفته نیست، تعبیرها و کاربردهای آشنا به کارش نمی‌آیند. اگر بخواهیم که شعری «برای نخستین بار به سخن آید و با ما حرف بزند» باید ذهنمان را از هرچه آشناست پاک کنیم. حقیقت شعر از حقیقت زندگی هر روزه جداست. زبان شعر خود زمینه‌ی خویش است. شعربه زبان هامپتی- دامپتی در **آلیس در سرزمین آینه‌ها** شباهت دارد، که می‌گفت: «وقتی من واژه‌ای را به کار می‌برم، درست همان معنایی را می‌دهد که من می‌خواهم، نه بیشتر، نه کمتر».

کتاب گادامر با بحثی طولانی درباره‌ی «زیبایی شناسی» آغاز می شود، سپس بحث به قلمروفلسفه‌ی هرمنوتیک کشیده می شود. پاری از تفسیرکنندگان اندیشه‌ی گادامر چنین انگاشته‌اند که فلسفه‌ی هرمنوتیک از «نابسنده بودن سخن زیبایی شناسیک آغاز می شود». این حکمی نادرست است. سخن زیبایی شناسیک پاری از فلسفه‌ی هرمنوتیک است؛ مسائل بنیانی آن را طرح می‌کند، اما امور دیگر از پاره‌های دیگر اندیشه‌ی فلسفی زاده می شوند. مفاهیم «نابسنده» و «بسنده» اساساً اینجا بی‌معنایند. گادامر معمولاً از poesis (سخن زیبایی شناسیک، ارزشیابی اثر هنری) یاد کرده و همواره از معنای محدود «نظریه‌ی ادبی» پرهیز کرده است. مکالمه میان اثر هنری و تاویل‌کننده‌ی اثر، آنجا امکان‌پذیر است که تاویل‌کننده در چارچوب قاعده‌های زیبایی شناسیک بیاندیشد و «اثر پذیر» باشد. به این اعتبار نقادی خود سخنی زیبایی شناسیک است. هیدگر در رساله‌ی سرچشمه‌ی اثر هنری نوشت که اثر هنری یک مورد خارجی یا ابژه‌ای نیست، که طرحش را سوبژه‌ای شکل داده باشد. هنگامی که با اثری هنری رویارو می شویم، اثر ما را مخاطب قرار می‌دهد؛ نه اینکه «خیلی ساده به نظر ما بیاید» و بی‌تفاوت در جای خود (یعنی با فاصله از ما) باقی بماند. در برابر اثر هنری بی‌تفاوت نمی‌مانیم؛ زیرا اثر هنری موردی نیست که به کار ما بیاید تا در ما «تجربه‌ای زیبایی شناسیک» برانگیزاند. برخلاف، اثر هنری یک کار است، هرگونه زمینه‌ای را که ما برای درک آن طرح کنیم، تعالی می‌دهد. بنیان اندیشه‌ی ما را درباره‌ی خودمان، موقعیت و زمانه‌مان مشروط و محدود می‌کند. اثر هنری به این معنا که لحظه‌ای در تاریخ است، تاریخی نیست، بل به این معنا که شرطی است برای دگرگونی ما، تاریخی است.

اهمیت کار گادامر در این است که بحث را از روش‌ها و شگردهای تاویل به نکته‌ی اصلی کشاند، یعنی به این نکته که هرگونه تاویل و شناخت لحظه‌ای از یک سنت است، سنتی که تاویل‌کننده و متن، هردو، تابع آن هستند، و درست به این دلیل، هرگونه تاویل و شناخت، گفتگو یا مبادله‌ای است که در چارچوب این سنت شکل می‌گیرد و پیش می رود؛ مکالمه‌ای است میان گذشته و امروز که فراتراز نیّت مولف و مخاطب (یا تاویل‌کننده)، و اساساً بنا به منطقی دیگر جریان می یابد. به نظر گادامر، هرمنوتیک ادبی را باید همچون پدیدارشناسی زبان شناخت، چرا که زبان همان ابزاری است که با آن گذشته و امروز با یکدیگر متحد می شوند. شناخت ترکیبی است از افق‌های معنایی و از این‌رو در گوهرش، زبان‌گونه است. زبان و شناخت، نه دو فراشد متمایز، و یا حتی همزمان، بل فراشدی واحد هستند. عقاید و کنش‌ها همواره در «زمینه‌ی زبان» شناخته می شوند. دستور هر زبانی،

امکان فرارفتن از قاعده‌های آن زبان را در خود دارد. زبان به این اعتبار شیوه‌ی فرارفتن از خویشتن است؛ چنانکه سنت نیز تکامل می‌یابد، یا از خود فراتر می‌رود. گادامر نوشت: «زبان شیوه‌ی وجود سنت است.» و سنت وسیله‌ای است که زبان در آن تداوم می‌یابد. اجتماعی شدن هر پدیده‌ای در جامعه‌ای خاص (در میان گروه همبسته‌ی زبانی) بخشی است از آن فراشدی که زبان در آن تاویل می‌شود، و دگرگونی و تکامل می‌یابد.

درک این نکته که افق امروز بدون افق گذشته وجود ندارد، به معنای پذیرش این نکته است که زبان در حکم علامت یا مُهر گذشته بر امروز است. به بیان دیگر، زبان زندگی گذشته در زمان حاضر است. از آنجا که افق اندیشه‌های ما، در زبانی که به کار می‌بریم بازتاب می‌یابد، پس ما همواره جهان خود را در زبان، و به شکلی «زبان‌گونه» بازمی‌یابیم و بازمی‌شناسیم. واژه و ابژه‌ی «عینی یا حقیقی»، زبان و واقعیت از یکدیگر جدایی ناپذیرند و محدودیت‌های دانش ما، همان محدودیت‌های زبانی است که از آن استفاده می‌کنیم. ما رابطه‌ای فراسوی زبان خود با جهان نداریم که سپس آن را به یاری «ابزار» زبان بیان کنیم، جهان ما همین زبان است: «زبان به هیچ‌رو ابزار یا وسیله نیست. ماهیت ابزار جز این نیست که پس از استفاده و کاربرد کنارش گذاریم. اما با واژگان زبان نمی‌توان چنین کرد... در تمامیت دانشمان از خویشتن و از جهان همواره با زبان خویش کار می‌کنیم».[۴۷] گادامر در نخستین اثرش **اخلاق دیالکتیکی افلاتون** (۱۹۲۸) نوشته بود که ما با زبان و با جهان، یکجا، رویارو می‌شویم؛ این دو «بهم پیوسته‌اند». سال‌ها بعد در رساله‌ی «درباره‌ی سرچشمه‌های فلسفی هرمنوتیک» تکرار کرد که جهان همچون زبان «ارتباط‌پذیر» است؛ هردو پیش از ما وجود داشته‌اند و ما در آن‌ها زاده می‌شویم؛ هیچ‌یک «تازه» نیستند.[۴۸] اما مهمترین نوشته‌ی گادامر را در این زمینه (که به هر رو مهمترین زمینه‌ی هرمنوتیک است) باید مقاله‌ی «انسان و زبان» (۱۹۶۶) دانست؛ در این مقاله می‌خوانیم:

> زبان ابزار دست ما نیست تا به یاریش جهان را بشناسیم. چنین قیاسی میان زبان و ابزار نادرست است... در تمامی شناخت ما از خویشتن و در تمامی شناخت ما از جهان، زبان همواره ما را محاصره می‌کند. رشد ما، از عهده‌ی افراد دیگر و در تحلیل نهایی از عهده‌ی خودمان برآمدن آنجاست که حرف می‌زنیم. آموختنِ گفتن، به معنای آموختن شیوه‌ی استفاده از ابزاری خاص نیست تا جهانی را که به نقد، به گونه‌ای، بر ما آشناست، درک کنیم؛ بل به معنای از عهده‌ی آشنایی برآمدن است، رویارویی با جهان است و دانش از آن.[۴۹]

زبان نه در حکم مناسبت با این یا آن موضوع، بل در حکم رابطه با کل هستی است. ما آن را آگاهانه نمی‌آفرینیم و نظارتی هم بر آن نداریم. تسلط ما بر زبان پنداری بیش نیست. تسلط زبان بر ما، شرط اصلی و هستی‌شناسیک ماست، شرط شناخت ما از جهان است. گادامر در مقاله‌ی «درباره‌ی سرچشمه‌های فلسفی هرمنوتیک» تاکید کرده است که بنیان زبان‌گونه‌ی ادراک، به این معنا نیست که هرگونه تجربه‌ی جهان صرفاً زبانی است و در زبان شکل می‌گیرد. بی‌شک پاری حقایق پیشازبانی یا فرازبانی وجود دارند؛ اما بنیان ادراک این تجربه‌ها زبانی است. شنیدن کلام دیگری و حرف زدن با دیگری اساس ادراک این «تجربه‌های غیرزبانی» است.[۵۰] این نظر آشکارا ریشه در اندیشه‌ی فون هومبولت دارد. گادامر از قول او نقل کرده است که «وابستگی متقابل جهان و اندیشه، به خوبی به ما نشان می‌دهد که زبان نه ابزار بیانگر حقیقتی به نقد شناخته شده، بل اساس شناخت موارد ناشناخته است». موضوع «علم زبان» که هومبولت در پی آن بود، نه اشکال زبانی که به گونه‌ای تجربی قابل شناخت باشند، بل کنشی بود که این اشکال زاده‌ی آن هستند. یعنی او زبان را به معنایی که بعدها در آثار سوسور یافت مطرح می‌کرد: «زبان را نباید چونان موردی مرده در نظر گرفت، بل پیش از هرچیز محصولی همگانی است»، «خواه در واژه‌ی تک، خواه در سختی تام، زبان یک کنش است. فعالیت آفریننده‌ی معناست».[۵۱] بحث هومبولت از مدلول به مباحث زبانشناسی ساختاری همانند است: «زبان هرگز مورد عینی را بیان نمی‌کند، بل مفاهیمی را بیان می‌کند که مستقل از آن مورد عینی در ذهن ما، در فراشد تولید زبانی ایجاد می‌شوند... واژه تجربه‌ی عینی نیست، بل انگاره‌ای است که به وسیله‌ی این مورد در ذهن ساخته می‌شود».[۵۲]

از نظر گادامر زبان سویه‌ی حاضر آگاهی است. اما «هرچه زبان کارآتر باشد، ما کمتر از آن باخبر می‌شویم: «از این فراموش کردن زبان است که آنچه در آن گفته می‌شود، پدید می‌آید. آنچه در آن گفته می‌شود همان جهان آشنای ماست که در آن زندگی می‌کنیم».[۵۳] پیشداوری به معنایی که گادامر طرح می‌کند، یعنی آگاهی از این واقعیت که شناخت من از گذشته، امروزی است و افق اندیشه‌های مولف امروزی نیست، گونه‌ای آغازگاه است. دانستن زبان به معنای آمادگی ایجاد مکالمه با دیگران است که در ذات خود درهم شکننده‌ی افق اندیشه‌های ماست.[۵۴] زبان در هستی خود به عنوان منطق مکالمه، همواره علیه حدود باورهای ما حرکت می‌کند و معناهای تازه‌ای می‌آفریند. پس، شناخت به گونه‌ای بنیادین در ماهیتش زبان‌گونه است. اما خرد از بند زبان می‌گریزد؛ محدودیت‌های زبان را می‌شکند و «وظیفه‌ی شناخت وتفسیر، همواره آفرینش معناست و در این نکته، برتری همگانی فرد نسبت به نظام زبان نهفته است. تجربه‌ی هرمنوتیک اصلاح‌کننده‌ای

است تا اندیشه و فرد از قدرت مسلط بگریزند، حتی آنجا که خود به گونه‌ای زبانی شکل گرفته‌اند».[۵۵] به گمان گادامر تاویل و شناخت لحظه‌ای از یک سنت هستند. سنتی که همچون مکالمه‌ای میان افق‌های معنایی گوناگون جلوه می‌کند: «سنت به هیچ رو رخدادی نیست که زمانی تجربه و جایگاهش تعیین شده باشد، بل زبان است، زبانی که حرف می‌زند و همچون دیگری وارد مکالمه می‌شود».[۵۶] گادامر ادامه داده است که در مکالمه دیگری یک ابژه نیست، بل لحظه‌ای از سوبژه است که با من وارد مکالمه می‌شود. سنت یکی از مهمترین مفاهیم در هرمنوتیکِ گادامر است. در سنت تاویل شکل می‌گیرد، و نسبت تاویل‌کننده با سنت همچون نسبت دو سوبژه است.

گادامر نوشته است: «بار آمدن در یک زبان شکلی از یافتن دانش از جهان است».[۵۷] و این روال، صرفاً گونه‌ای آموزش دیدن نیست، بل تمامی تجربه‌هایی است که دانش ما از جهان را «ارتباط پذیر» می‌کند. گادامر کلام اگوست بُک را یادآور شده است که «تجربه، دانستن چیزی است دانسته»، یعنی ما در سنت زندگی می‌کنیم. پیش از ما چیزها به گونه‌ای خاص دانسته شده‌اند، آشنایی ما با این چیزها و آن گونه‌ی خاص، حضور ما در تداوم سنت است. «من» یا سوبژه نه ذهنیتی دکارتی بل یک هستی در جهان به معنای مورد نظر هیدگر است؛ و رابطه‌ای با سنت دارد. این رابطه‌ی دو گونه هستی در جهان است. گادامر می‌نویسد: «شناخت نه وحدت رمزآمیزی میان دو روح، بل شرکت در معنایی مشترک است».[۵۸] و این «شرکت» نشان می‌دهد که شناخت همواره «حضور در مکالمه» است. خواندن متن نوشتاری، مکالمه‌ای است با آن و تاویل متن شیوه‌ی بیان این گفتگوست. تاثیر خود در حکم این زبان است و از این رو گادامر از «تاریخ تاثیر»[۵۹] یاد می‌کند: «زبان گونه بودن شناخت در حکم انضمامی ساختن (مشخص کردن) آگاهی هرمنوتیک است».[۶۰] سویه‌ی انضمامی دادن به واقعیت، برای گادامر به معنای نقش اصلی تاویل‌کننده در مکالمه‌ای است که او در دل سنت، با سنت دارد: «هر کلام تاویل، کلامی از تاویل‌کننده است، واژه‌ای از متنی که تاویلش می‌کند نیست».[۶۱] در هرمنوتیک گادامر شناخت متن آنجا ممکن می‌شود که تاویل‌کننده بکوشد تا به «گفتار متن» گوش فرا دهد و کمتر در پی آن باشد که عقایدش را اعلام کند.[۶۲] معنای متن از یکسو معنایی است که تاویل‌کننده می‌آفریند، چرا که متن پرسشی در برابر او طرح می‌کند که ناگزیر است بدان پاسخ دهد، از سوی دیگر طرح‌ریزی یا کارکرد خود متن، معنا را می‌آفریند، چرا که تاویل‌کننده قادر می‌شود تا دریافت خود را آزمایش کند. این بحث یادآور برداشت هیدگر در مورد اثر هنری است: برای شناخت کار هنری باید آن را موجودی دیگر بشناسیم.

مقاله‌ی کوتاهی که گادامر به سال ۱۹٦٤ با عنوان «زیبایی‌شناسی و هرمنوتیک» نوشت، از مهمترین مقاله‌هایش به شمار می‌آید.[۶۳] در این مقاله گادامر شرح داد که اگر وظیفه‌ی هرمنوتیک را ایجاد پلی میان اندیشه‌ها بدانیم، اثر هنری بیرون قلمرو هرمنوتیک قرار خواهد گرفت، چرا که مستقیم، و بی‌نیاز به هر میانجی، با ما حرف می‌زند، و گونه‌ای همدلی با ما برقرار می‌کند، گویی ذره‌ای فاصله با ما ندارد و هر شکل تماس و مکالمه با آن در حکم تماس و مکالمه با خود ماست. هگل نیز هنر را شکلی از روح مطلق می‌دید که در حکم خویشتن‌شناسی روح است و مقصد نهایی در «ادیسه‌ی روح». در نگاه نخست چنین می‌نماید مخاطبی که همروزگار هنرمند باشد، بهترین داننده‌ی معنای اثر است. اما اثر هنری «همدوران خاصی ندارد» یا به بیان دیگر «همواره زمان حاضر خود را داراست و هر دوره‌ای می‌تواند دوره‌ی آن باشد». اثر هنری بیانگر حقیقتی است که هرگز به آنچه آفریننده‌اش خواسته است، تقلیل نمی‌یابد. شاید هنرمند آفریننده، تنها معاصران خویش را مخاطب قرار دهد، اما هستی راستین اثر هنری در آن چیزهاست که «می‌تواند بگوید» و این توان فراسوی مرزهای تاریخی می‌رود. حضور اثر هنری در افق دوره‌های گوناگون اشکال متفاوت و متعارضی را پدید می‌آورد. تاویل‌هایی که به گونه‌ای محدود و نسبی «درست هستند». نکته‌ی اصلی در این پرسش نهفته است که: «اثر هنری چه دارد که به ما بگوید؟» گادامر تاکید می‌کند که هر پاسخ از سوی اثر، تنها پس از پرسش ما مطرح می‌شود.[۶۴]

کانت در **نقد نیروی داوری** تمامی گستره‌ی زیبایی هنری و طبیعی را موضوع زیبایی‌شناسی فلسفی دانست. در فلسفه‌ی کانت، زیبایی طبیعی امتیازی بر تعیّن‌های بنیادین داوری زیبایی‌شناسیک دارد. به ویژه آنجا که با مفهوم «زیبایی رها از جنبه‌ی کارآمدی و سودآوری» رویاروییم. به نظر گادامر زیبایی طبیعی «کمتر با ما حرف می‌زند»، به ویژه در قیاس با زیبایی هنری که انسان آن را آفریده است. یک قطعه‌ی موسیقی و یک گل، همسان و از یک راه نیاز زیبایی‌شناسیک ما را برنمی‌آورند. کانت در مورد اثر هنری از «لذت فکری» یاد کرده است. قاعده‌ای که از فلسفه‌ی نوافلاتونی وام گرفته است. اما این قاعده دقیق و کامل نیست. آن لذت فکری «ناخالص» که اثر هنری در ما می‌آفریند، به راستی لذت تام زیبایی‌شناسیک است، مهمترین نتیجه‌ی اندیشه‌ی هگل درباره‌ی زیبایی، حکم اوست که زیبایی طبیعی صرفاً بازتاب زیبایی هنری است. آن زمان زیبایی طبیعی به نظر لذت‌آفرین می‌آید که سویه‌هایی از آن با جنبه‌هایی از زیبایی هنری، که پیشتر تحسین ما را برانگیخته بود، همخوان شود. زیبانمایی طبیعت خود بازتاب آفرینش و کنش هنری دورانی خاص است. برای دانستن رابطه‌ی زیبایی‌شناسی و هرمنوتیک باید

از زیبایی هنری آغاز کنیم، و نه از زیبایی طبیعی. هرمنوتیک هنر روشنگری و اندیشیدن به آوای گذشته (سنت) است و به هدفش از راه تاویل گفته‌های گذشته، یعنی شناختن افق دلالت‌های معنایی روزگاری دیگر دست می‌یابد. دریافت معنای گفته‌های گذشته، از راه شناخت شکل ظهور زبانی آن‌ها ممکن است. هر تاویل گونه‌ای خطابه در ذهن است. مناسبتی میان آنچه بیان شده است و آنچه ما درک می‌کنیم.[۶۵] هرگونه تاویل متن که به دیگران یاری کند تا بهتر بشناسند منش زبانی دارد. هر اثر هنری (همچون هر شکل تجربه‌ی ما که زبان‌گونه است) به زبان و سنت زبانشناسیک تعلق دارد. تجربه و شناخت اثری هنری (خواه در پیکر متن نوشتاری شکل گرفته باشد؛ خواه کاربرد مستقیم زبان گفتاری در آن تعیین‌کننده باشد؛ خواه در نگاه نخست «غیرزبانی» بنماید، همچون موسیقی غیرآوازی، عکاسی یا...) در محدوده‌ی پدیدارهای زبانی و بررسی زبانشناسیک جای می‌گیرد. مهم این است که اثر هنری چیزی می‌گوید؛ و ما می‌کوشیم تا آن را دریابیم، یعنی با آن مکالمه کنیم. اثر هنری پیامی دارد، اما در لحظه‌ی تاویل، و برای تاویل‌کننده. درست به دلیل اینکه چیزی می‌گوید، آوایی در ذهن مخاطب دارد، و در گستره‌ی شناخت هرمنوتیک جای می‌گیرد.[۶۶] زمانی که ما به گفته‌ی اثری هنری گوش می‌کنیم، گونه‌ای پیش‌بینی معنا به ما امکان می‌دهد تا از آغاز، کلام را درک کنیم. مجموعه‌ی کامل پیام مهم است و نه درک پیشرفت خطی ذرات تشکیل‌دهنده‌ی آن. پایه‌ی مکالمه ما با اثر هنری، از همان پیشگویی‌های معنای اثر، در لحظه‌های تاویل گذاشته می‌شود. چه معنا با پیش‌بینی ما بخواند، چه نخواند، ما از این مکالمه به شگفت می‌آییم. شگفتی در برخورد با اثر هنری همواره سرچشمه‌ی مکالمه ــ و در نهایت دانایی ــ است.[۶۷] موارد آشنا به کنار می‌روند، برای درک آنچه اثر هنری به ما می‌گوید، باید به چیزی ناآشنا، تازه و حیرت‌آفرین گوش فرادهیم. رویارویی با اثر هنری تجربه‌ای است و ما ناگزیریم آن را در جهت‌گیری خود به سوی جهان، یعنی در مسیر شناخت از خویشتن جای دهیم. زبان اثر هنری با آگاهی هر فرد سخن می‌گوید.[۶۸] درست به این معناست که اثر هنری با ما سخن می‌گوید و نه هنرمند، اثر آفریننده‌ی خودآگاهی در ماست و ما را با جهان همنوا می‌کند.

اسکار بکر، به «نظریه‌ی زیبایی‌شناسیک» گادامر انتقاد دارد. او بنیان «زبان‌گونه‌ی شناخت» را در هرمنوتیک گادامر نمی‌پذیرد:

> ما به پرده‌ی نقاشی نگاه می‌کنیم، آن را نمی‌خوانیم. نگاره‌های دیواری کهن یا مجسمه‌های باستانی، متون کهن به حساب نمی‌آیند. شماری از فرهنگ‌های باستانی، به عنوان مثال فرهنگ‌های کرت، یا ایندوس را صرفاً از راه آثار

> تصویری آنان می‌شناسیم. کارهایی که دیدنی هستند و نه خواندنی. آیا باید از داوری زیبایی‌شناسیک این آثار تنها به این دلیل که «محتوای» انسانی-تاریخی آن‌ها تاویل‌پذیر نیست چشم بپوشیم؟[۶۹]

بکر به این نکته بی‌دقت است که پرسش هرمنوتیک هنری، و اساساً رسالت شناخت زیبایی، آنجا آغاز می‌شود که بخواهیم بدانیم پرده‌ای نقاشی، یا مجسمه‌ای قدیمی، یعنی آثاری تصویری و دیدنی چگونه به مثابه آثاری هنری وجود دارند؛ یعنی چگونه و چرا توجه ما را به محتوای هنری خود جلب می‌کنند. نکته‌ی اصلی اینجاست که تماشای پرده‌ای نقاشی، درست همچون خواندن متنی ادبی، سرآغاز سلسله‌ی پرسش‌ها برای ماست. پرسش‌هایی که با جایگاه اثر هنری و با بنیان اندیشه‌ی خود ما سر و کار دارند و به دقت «زبانشناسیک» هستند. هرگونه اندیشه و تامل درباره‌ی اثری که «می‌بینیم» زبانگونه است. گادامر در مقاله‌ی «زیبایی‌شناسی و هرمنوتیک» نوشته است:

> اثر هنری چیزی به مخاطب می‌گوید، اما نه به روال و شیوه‌ای که بازمانده‌های گذشته، یا اسناد تاریخی که معنایی همیشگی دارند، چیزی به پژوهشگر تاریخ می‌گویند. اثر هنری حرف می‌زند، خواه در گوهر خود زبانشناسیک دانسته شود یا نه... وظیفه‌ی ماست که معنای حرفی را که اثر هنری می‌زند بشناسیم و آن را برای خویشتن و دیگران قابل فهم کنیم. حتی آثار هنری غیرزبانی نیز در همین چارچوب شناخت هرمنوتیک جای می‌گیرند، و باید در خودآگاهی هر شخص ادغام شوند.[۷۰]

۳

به نظر گادامر «ما همواره از راه تاویل زبانی جهان به اندیشه و دانش می‌رسیم. رشد کردن در تاویل زبانی به معنای رشد کردن در جهان است».[۷۱] اهمیت اندیشیدن به زبان نتیجه‌ی مهم دیگری هم دارد: «تصادفی نیست که در دهه‌های اخیر، زبان در مرکز پژوهش‌های فلسفی قرار گرفته است. شاید با زبان بتوان بر فراز بزرگترین شکاف فلسفی که امروز وجود دارد (یعنی فاصله‌ی میان فلسفه‌ی تحلیلی انگلوساکسون و سنت متافیزیک اروپای قاره‌ای) پل زد».[۷۲] این نکته را گادامر در مقاله‌ی «گوهر و زبان چیزها» به سال ۱۹۶۰ بیان کرده است، و اکنون بیش از سی سال از این اشاره‌ی گادامر می‌گذرد. در این فاصله مسأله‌ی زبان اهمیت بیشتری، هم در فلسفه‌ی تحلیلی و هم در «سنت متافیزیک اروپای قاره‌ای» یافته است. اما هنوز مکالمه‌ی جدی میان این دو سنت آغاز نشده است. یورگن هابرماس نیز

اندیشمندی است که به این مکالمه‌ی فلسفی امید بسته است. کارهای او در «نظریه‌ی ارتباط» کوششی است برای ایجاد مکالمه در زمینه‌ای کلی و «جامعه‌شناسیک». یکی از مهمترین مباحث (یا بهتر بگوییم «مکالمه»های) فکری دو دهه‌ی اخیر بحثی است که میان گادامر و هابرماس ادامه یافت. این مکالمه به سال ۱۹۶۷ آغاز شد. هابرماس در کتابی که درباره‌ی جامعه‌شناسی و نظریه‌ی اجتماعی به نام **منطق علوم اجتماعی** نوشته بود با دیدی انتقادی به هرمنوتیک پرداخت.[۷۳] او در نقد گادامر از منش «خردگریز» دیدگاه پوزیتیویستی در علوم اجتماعی جانب گادامر را گرفت، اما از گرایش خود او به «نسبیّت» و انکار ضرورت وجود ضابطه‌ای قطعی در داوری، و نیز کمبود دیدگاهی انتقادی در مورد مبنای هستی‌شناسیک نظریه انتقاد کرد. گادامر به این نقد در مقاله‌ای با عنوان «نظریه‌ی بیان، هرمنوتیک و نقد ایدئولوژی» پاسخ داد.[۷۴] هابرماس در مقاله‌ای با عنوان «مروری بر **حقیقت و روش** گادامر» (۱۹۷۰) اساس نقد خود را تکرار کرد و افزود که با کمبود آن ضابطه‌ی قطعی هرمنوتیک گادامر در نقد مبنای علوم اجتماعی کارآیی نخواهد داشت. او تلاش گادامر را برای همگانی کردن کارآیی روش هرمنوتیک رد کرد.[۷۵] جدا از این، در همین سال ۱۹۷۰ هابرماس مقاله‌ی مفصلتری هم نوشت: «درباره‌ی سویه‌ی همگانی هرمنوتیک» که در آن به «کاستی‌های روش‌شناسیک هرمنوتیک» پرداخت.[۷۶] گادامر به این نقد در مقاله‌ی «پاسخ به هرمنوتیک و نقد ایدئولوژی» در ۱۹۷۱ پاسخ داد.[۷۷]

پایه‌ی نقد هابرماس به مفهوم سنت در اندیشه‌ی گادامر بود، و از آنجا که گادامر تاویل و سنت را «زبان‌گونه» می‌داند، هابرماس به مسأله‌ی زبان از دیدگاه گادامر نیز پرداخت. به گمان او، گادامر نقش بیش از حدّ مهمی به سنت و مکالمه‌ی با آن داده است؛ ضابطه‌ای برای شناخت دقیق احکام ارائه نکرده، و با طرح مفهوم مکالمه با سنت، اعتبار هر تاویل را تقلیل داده یا یکسر از میان برده است. هابرماس پذیرفت که فراشد تاویل مکالمه‌ی میان دو افق معنایی است، اما تاکید کرد که این دو افق نیروی برابر ندارند و «نیروی امروز» در این میان تعیین‌کننده است. به گمان او، ما همواره سنت یا افق گذشته را با جهان کنونی خویش همخوان می‌کنیم؛ و زمانی آن‌ها را می‌شناسیم که تسخیرشان کرده باشیم، یعنی از آن ما (یا به بیان دیگر امروزی) شده باشند. کار اصلی ما در علوم اجتماعی این است که در «زیست‌جهان» خود معیار، ضابطه، یا دستاویزی بیابیم که به یاری آن بتوانیم «پدیدارهای سنتی و پیشین را امروزی کنیم». از این‌رو گادامر، پیش از آنکه با سنت مکالمه کند، تسلیم منطق آن می‌شود. نمی‌توان پژوهش هرمنوتیک را با «تداوم» سنت یکی دانست. مکالمه به معنای تداوم منطق یکی از دو سویه‌ی مکالمه نیست، و بی‌دقتی به همین نکته‌ی مهم باعث می‌شود که گادامر سرانجام منکر سویه‌ی انتقادی

شناخت گردد. به هر رو، از این حقیقت که شناخت از دیدگاه ساختاری بخشی از سنت است (سنتی که شناخت تکامل آن است) نمی‌توان نتیجه گرفت که سنت با اندیشه‌ی علمی و انتقادی، به گونه‌ای ژرف، دگرگون نشده است.[۷۸] اندیشه‌ی نقادانه‌ی ما می‌تواند سنت را بپذیرد، یا رد کند؛ ماییم که سنت را از اقتدارش تهی می‌کنیم. هابرماس تاکید کرد که از راه «نظام بازگشت به خود» (همانکه گادامر، در پی هوسرل «اپوخه» می‌نامد) می‌توان اعتبار سنت را «نسبی کرد»؛ یعنی سویه‌ی مطلق آن در مکالمه با زمان حاضر را درهم شکست. چارچوب نمادین جامعه به فراشد تقسیم کار اجتماعی و مناسبات قدرت (مناسباتی که شکل نهادی یافته‌اند) وابسته است. این سویه‌های جامعه صرفاً موضوع تاویل ما نیستند، بل شرایطی تجربی محسوب می‌شوند که در آن جهان‌بینی‌ها و نظام ضابطه‌ها و قاعده‌ها شکل می‌گیرند؛ تکامل می‌یابند و دگرگون می‌شوند. شناخت این همه لزوماً به مکالمه با سنت وابسته نیست. برخلاف، آن روش هرمنوتیک (یا آن تجربه‌های هرمنوتیک) که وابستگی چارچوب نمادین را به شرایط موجود وابسته می‌کند، به نقد ایدئولوژی تبدیل می‌شود. از این روست که جامعه‌شناسی را نمی‌توان به «جامعه‌شناسی تاویلی» تقلیل داد. هابرماس نوشت: «آگاهی هرمنوتیک ناکامل است، چرا که قادر به اندیشیدن به حدود ادراک هرمنوتیک نیست».[۷۹] و به همین دلیل این آگاهی اشکال متفاوت ارتباط را بی‌اعتبار می‌داند، و در بررسی، آن‌ها را از شکل می‌اندازد و گونه‌ای «شبه ارتباط» می‌آفریند.

اساس نقد هابرماس به هرمنوتیک گادامر در کتاب اصلی و مهم او **نظریه‌ی عمل ارتباط** (۱۹۸۱) نیز آمده است.[۸۰] در مجلد نخست این کتاب، هابرماس نقدی کلی از جامعه‌شناسی پدیدارشناسیک ارائه کرده است. نکته‌ی مهم در این بحث، نقدی است که او برای نخستین بار از مفهوم انطباق در اندیشه‌ی گادامر طرح کرده است. بحث از این نکته‌ی مهم را ناگزیر رها می‌کنم، زیرا به گونه‌ای خاص به زمینه قلمرو جامعه‌شناسی کشیده می‌شود، و ما را از بحث خود دور می‌کند. نقدی که هابرماس در دهه‌ی ۱۹۷۰ به هرمنوتیک گادامر ارائه کرد، چنانکه دیدیم، به ویژه بر جستار «زبان و سنت» متمرکز شده بود. نکته‌ی مهم دیگر در این نقد، پرسش زیر بود: آیا فلسفه می‌تواند در «حلقه‌ی هرمنوتیک» باقی بماند؟ محدودیت شرایط تاریخی را بپذیرد و همچنان قادر باشد که اصول بخردانه را همچون امکان‌هایی در داوری اعتبار ممکن یا درستی کنش‌های خاص شناخت مطرح کند؟ در حالیکه گادامر به آن شکلی از خرد که آن اصول متعالی و بخردانه را شامل می‌شود باور ندارد و به صراحت پذیرش آن را آرمانگرایی می‌خواند، هابرماس تاکید داشت که این شکل خرد همچون نیرویی وجود دارد و مانع از آن می‌شود که ما تسلیم سنت شویم.

اگر گادامر که از یکسو به درستی به عینیّت تاریخی (مثلاً باور به اینکه می‌توان قوانین «عینی و طبیعی» تاریخی را شناخت) انتقاد دارد و از سوی دیگر به روش هگل در استنتاج مفاهیم تاریخی از راه باور به خودآگاهی نیز معترض است، خود چنین موضع تاریخیگرانه و نادرستی دارد که سرانجام به بنیان و ارائه‌ی قوانین در هرمنوتیک می رسد، به این دلیل است که مفهومی نادرست از «تداوم سنت» در سر دارد.

گادامر پاسخ داده است که هابرماس در این بحث خود یکسر فراموش کرده است که هرمنوتیک اساساً «هستی‌شناسیک» است و «بیداری هرمنوتیک» بیشتر، به گونه‌ای گریزناپذیر، با هستی مرتبط است و کمتر با آگاهی رابطه دارد.[۸۱] گادامر تاکید کرد که زبان صرفاً منش روشنگری ندارد. احکام عینی و قطعی، یگانه شکلی از زبان نیستند که معنا در آن حاضر باشد. زبان کارکردهایی مستقل از معناشناسی هم دارد، حال آنکه برداشت و روش هابرماس صرفاً در قلمرو معناشناسی جای می‌گیرد. از این رو، ضوابط و معیارهای هابرماس در بررسی هرمنوتیک اساساً به قلمرو تاویل وارد نمی شود. گادامر زمانی نوشته بود: «به گمانم باید بپذیریم که حکمی وجود ندارد که به گونه‌ای مطلق درست باشد».[۸۲] اما نقد هابرماس یگانه ضابطه‌ی درست را می‌جوید. به نظر گادامر، هابرماس به همان دستاویزهای عینی متوسل شده است که خود او در نقد به عینیت تاریخی آن‌ها را نمی‌پذیرفت: برای هابرماس نقد ایدئولوژی ضروری است، اما دستاویزهایی چون «پیکار طبقاتی» و «جامعه‌ی بخردانه» و «عدالت اجتماعی» را به کار می‌گیرد که خود باید به گونه‌ای نقادانه بررسی شوند، و در نقد از افق موجود به همان اندازه نابسنده‌اند که «بنیان علمی نقد» که هابرماس از آن دفاع می‌کند. به عبارت دیگر هابرماس در پی ضمانت می‌گردد. هرچند او گونه‌ای متعالی و غیرمادی از ضمانت را می‌طلبد، که به هر رو کارش را از نظریه‌پردازان معتقد به ضرورت یافتن اصول تجربی، قطعی بر اساس روش پوزیتیویستی دور می‌کند، اما جان کلام اینجاست که او نیز بدون معیار نهایی، قادر به اندیشیدن نیست. هابرماس می‌گوید که نقد ناممکن خواهد بود، مگر آنکه بتوانیم شرایط مشخصی را که در آن قرار داریم با اصولی بخردانه، بسنجیم. گادامر تاکید کرده است که همین باور به اصول بخردانه، در تضاد با بسیاری از احکام دیگر هابرماس است. به نظر گادامر نقد هابرماس به «نظریه‌ی زبان» او، جدا از باور هابرماس به آن ضابطه‌ی عینی، استوار به گونه‌ای «سوء تعبیر» نیز هست. مثلاً هابرماس، وقتی گادامر را متهم می‌کند که «زبان را آفریننده‌ی جهان» می‌داند، از یاد می‌برد که گادامر، خود، در **حقیقت و روش** «این اندیشه‌ی ایدآلیستی» را رد کرده و همچون هیدگر گفته است که زبان و جهان یکی هستند، یا به بیان بهتر یکجا بر ما نمایان می شوند.[۸۳] و در واقع، هابرماس است که با طرح ضابطه‌ی

عینی، آفریننده را می‌جوید. به نظر گادامر زبان، هرگونه کنش انسان را طرح می‌کند (طرح می‌ریزد). پس اندیشه‌ی هرمنوتیک درباره‌ی زبان ابژه یا مورد شناسایی خود را نسبت کنش با جهان قرار می‌دهد. مفهوم سنت نیز که مورد اعتراض هابرماس است، مفهومی ساده است که در پی هر بحث جدی از زبان خواه ناخواه مطرح می‌شود. اندیشه‌ی فلسفی هرگز از نقطه‌ی صفر آغاز نمی‌شود، بل ما باید به زبانی بیاندیشیم و حرف بزنیم که اکنون در اختیار داریم. زبانی که سنت را می‌آفریند، و خود در دل سنت جای می‌گیرد. سنت در حکم «ارتباط پذیری» اندیشه است. جامعیت هرمنوتیک در علم، هنر، تاریخ و یا حتی در نسبت ما با «متون» خلاصه نمی‌شود، بل همانطور که شلایرماخر مطرح کرد، این جامعیت در جهان استدلال و دلالت یعنی در هر چیز که افراد انسان در آن به «توافق» می‌رسند نهفته است: «هرجا که رسیدن به ادراک ناممکن می‌شود، چرا که به زبان‌های گوناگون حرف می‌زنیم، هرمنوتیک کارآیی دارد».[۸۴] سنت در اندیشه‌ی هرمنوتیک «منش ارتباط پذیر پدیده‌هاست» و اگر هابرماس به این نکته دقت کافی می‌کرد آن را چنین به باد انتقاد نمی‌گرفت. هابرماس، اما، به همین «جنبه‌ی کلی بحث گادامر» اعتراض دارد و به تاکید می‌گوید که سنت به این معنای «ساده و عادی واژه» در هرمنوتیک گادامر به کار نرفته است و به هیچ رو به «منش ارتباط پذیر پدیده‌ها» خلاصه نمی‌شود، بل در خود، بر اساس این باور استوار است که یگانه شکل ارتباط، زبان است: «حلقه‌ی عینی که فقط در آن، کنش‌های اجتماعی قابل شناخت هستند، بیرون زبان شکل گرفته است و به گونه‌ای خاص از گستره‌ی قدرت زبان خارج است».[۸۵] اساس بحث هابرماس گذر از زبان است و رسیدن به «ارتباط» مستقل از هرگونه ابزار. حتی اگر نپذیریم که آن حلقه‌ی عینی یکسر بیرون زبان شکل گرفته است، دستکم می‌دانیم که فقط درون زبان هم شکل نگرفته است.



نظریه‌ی کلاسیک هرمنوتیک (شلایرماخر، دیلتای) شناخت متن را دریافت معنای اصیل و راستین یک متن می‌دانست. در این نظریه تردیدی در این مورد که متن دارای معنایی قطعی است، وجود نداشت. بنا به نظریه‌ی کلاسیک، ادراک متن صرفاً آنجا ممکن است که میان دو نفر یعنی میان مولف و خواننده (یا هنرمند و مخاطب، در معنایی کلیتر) رابطه ایجاد شود. رابطه‌ای که یکسوی آن هنرمندی است که می‌گوید و می‌نویسد (از راه «نوشتن») متن حرف می‌زند و درست به این اعتبار کشیدن پرده‌ای نقاشی یا ساختن قطعه‌ای موسیقی نیز گونه‌هایی از «نوشتن» هستند، و یا آفریدن جهان گونه‌ای نگارش مقدس است، نگارش تقدیر) و سوی دیگر آن مخاطبی است که می‌شنود و می‌خواند («خواندن») پاسخ گفتن

مخاطب است به آنچه مولف می‌نویسد). نیّت مولف، خواست آگاهانه‌ی او در «نهادن معنا» اساس و بنیان این مناسبت است؛ بر پایه این پیشنهاده‌ها آنچه فراسوی نیّت آگاهانه‌ی هنرمند بیان می‌شود نیز قابل شناخت است، که دشوارترین کار تاویل‌کننده است بـرای دیلتای بیان یعنی بیان اندیشه‌ها و نیّت‌های مولف. خواننده یا تاویل‌کننده باید خود را با افق اندیشه‌های مولف همخوان کند و این یگانه کار اساسی در تاویل است و به تصریح دیلتای تلاش در این راه سازنده‌ی مخاطب است. شلایرماخر نیز که شناخت «نیّت» مولف را دشوار می‌دانست و گاه از ناممکن بودنش حرف می‌زد، در این نکته شک نداشت که میان تاویل‌های متفاوت، آنچه مقصود و نیّت نویسنده بوده، نزدیکترین تاویل به معنای اصلی و نهایی متن است. بنا به نظریه‌ی کلاسیک هرمنوتیک رابطه‌ی اصلی میان مولف و خواننده، جدا از فاصله‌ی زمانی میان آنان، گونه‌ی همدلی و همفکری است. شکلی است از همخوانی روانشناسیک که معمولاً آسان ایجاد نمی‌شود. بارها اتفاق افتاده است که معنای متنی را نشناخته‌ایم، یا در هر نوبت خواندنش به معنـایی تازه رسیده‌ایـم. اما این ناتوانی ما در امر دشوار و طولانی شناخت، به هیچ‌رو اثبات نمی‌کند که متن فاقد معناست، برعکس ثابت می‌کند که معنا زود و آسان‌شناختی نیست، و خود را پنهان می‌کند.

همخوان با این دیدگاه سنتی هرمنوتیک در سده‌ی حاضر انبوهی کتاب و مقاله نوشته شده‌اند. نویسندگان این آثار بی‌آنکه در پی پرسش‌های هرمنوتیک برآمده باشد (یا حتی در بسیاری موارد، خبر از مباحث هرمنوتیک داشته باشند) با پیشنهاده‌ی اصلی و قاطع آن همرای هستند: متن دارای معنای نهایی و اصیل است، و نگارش درباره‌ی متن به معنای یافتن نیّت مولف است. از این‌رو به عنوان نتیجه‌ی قطعی این پیشنهاده‌ها در پی شناخت «زندگی، آثار و اندیشه‌ها»ی مولف برمی‌آیند. بدین سان نقد ادبی تبدیل به تاریخ ادبی شد و هدف تاریخ‌نگارانه‌ی شناخت محیط زندگی و «سوانح حیات» مولف بارها مهمتر از بررسی متون دانسته شد. تاکید بر مشخصه‌های تاریخی، جامعه‌شناسیک و به ویژه در سده‌ی اخیر تاکید بر جنبه‌های روانشناسیک زندگی مولف موجب پیدایش «نقد فرهنگستانی» شد که پیشتر دیدیم رولان بارت به آن انتقاد کرده است. از سوی دیگر باید دانست که تاثیر هرمنوتیک کلاسیک بر نقد فرهنگستانی، صرفاً در این تاثیرگذاری نامستقیم (و در مواردی ناآگاهانه) نبود، بل در مباحث درونی هرمنوتیک، یعنی میان پیروان روش تاویل نیز گروهی از نویسندگان پیشنهاده‌های اصلی بحث کهن را معتبر دانستند و با «آگنوستی‌سیسم معناشناسیک» نویسندگان جدید مخالفت کردند. یکی از مهمترین آثاری که از سوی این نویسندگان «نوکلاسیک» در دفاع از «معنایی نهایی متن» و «نیّت مولف» منتشر شد، کتابی است از نویسنده‌ی امریکایی اریک. د. هرش (کوچک) به نام

اعتبار تاویل که به سال ۱۹۶۷ منتشر شده است.[۸۶] هرش به سال ۱۹۲۸ متولد شد و سال‌ها در دانشگاه ویرجینیا تدریس کرد. او چند کتاب دربـاره‌ی وردزورث، بلیک، و رمانتی سیسم نوشت و **اعتبار تاویل** او شاید مهمترین کتاب در دفاع از نظریه‌های کلاسیک نظریه‌ی ادبی، در ایالات متحد محسوب شود. هرش به سال ۱۹۷۶ مجموعه‌ای از رساله‌های خود را با عنوان **اهداف تاویل** منتشر کرد و در آن به شماری از انتقادهایی که از سوی ناقدان جدید و شالوده‌شکنان به هرمنوتیک کلاسیک و آثار خودش، انجام گرفته است، پاسخ داد.[۸۷] اریک. د. هرش در هردو کتابش به بحث قدیمی دیلتای بازگشت و هدفش را بنیان نظریه‌ای دانست که اعتبار متن را در ارزیابی نیّت مولف می‌داند و تاویل را بر اساس این ضابطه می‌سنجد. به بیان دیگر کار هرش جستجوی ضابطه‌ای است نهایی و عینی که به یاری آن بتوان تاویل درست را از تاویل‌های نادرست متمایز و جدا کرد.

هرش در رساله‌ای که در حکم بیانیه‌ی روش‌شناسیک اوست و در پیوست کتاب **اعتبار تاویل** منتشر شده است، ضابطه‌ی اصلی در شناخت تاویل درست را «نیّت اصیل مولف» معرفی کرد و کار شناخت یا تاویل متن را یافتن این «حلقه‌ی گمشده» دانست که اگر پیدا شود، همه چیز را روشن خواهد کرد. هرش درباره‌ی ضابطه‌ی نیّت مولف نوشت:

> این حقیقت نباید موجب حیرت شود که این ضابطه سرانجام به بنیان دیدگاهی روانشناسیک ختم می‌شود. برای ارزیابی درستی یا نادرستی تاویل‌های یک متن، باید خیلی ساده، اعلام کنیم که خود مولف کدام معنای متن را درست می‌دانست. وظیفه‌ی اصلی تفسیرکننده یا تاویل‌کننده این است که «منطق» مولف و شیوه‌ی برخورد، دانسته‌های فرهنگی، و در یک کلام جهان او را بازشناسد. هرچند فراشد این ارزیابی سخت پیچیده و این کار، بسیار دشوار است، اما ضابطه‌ی نهایی ارزیابی بسیار ساده است: بازسازی تصورگونه اندیشه‌های اصلی مولف.[۸۸]

بنیان نظریه‌ی هرش، برداشتی کلاسیک از معنا بود، از این‌رو نوشت: «اگر معنا، تغییرناپذیر و ثابت نباشد، دیگر عینیت تاویل وجود نخواهد داشت».[۸۹] این نظریه‌ی فلسفی بسیار قدیمی است که از سوی دیگر با پاری از برداشت‌های جدید در فلسفه‌ی تحلیلی نیز خواناست. به عنوان مثال مارک برتون پلاتس در کتاب **شیوه‌های معنا** نوشته است که «مفهوم و معنای مستقیم، صریح و لغوی یک جمله» شرط پیشرفت مباحث زبانشناسیک است. او افزوده است: «نمی‌دانم اساساً نظریه‌ای که استوار به این مفهوم نباشد چه چیزی می‌تـواند باشد».[۹۰] این باور به وجود معنایی بیرون از تاویل هر تاویل‌کننده، هرش را به

نظریه‌ی «رآلیستی» در معناشناسی نزدیک کرد که بنا به آن گزاره‌ها و جمله‌ها می‌توانند راست یا ناراست باشند، یکسر مستقل از توانایی یا ناتوانی ما در شناختن آن‌ها به عنوان راست یا ناراست. ما می‌توانیم آنچه جمله‌ای را راست یا دروغ می‌سازد، بشناسیم، یعنی شرایط حقیقت جمله‌ای خاص را بشناسیم، چرا که چیزها و شرایط بیرون از ما (و مستقل از ما) وجود دارند.

هرش نه تنها معنا را دگرگونی‌ناپذیر دانست و از این رهگذر به نظریه‌ی «رآلیستی» نزدیک شد، بل نوشت: «معنا چیزی وابسته به آگاهی است، و نه مرتبط به واژگان».[۹۱] و با این حکم، خود را از جریان «فلسفه‌ی زبان» جدا کرد. تصور هرش از «جدایی معنا از واژگان» بر اساس بی اعتنایی او به مباحث اصلی فلسفی سده‌ی حاضر استوار است. هرش برای اثبات این حکم خود دلیلی نیاورد، اشاره‌ای هم به دلایلی که پیشتر ضد چنین احکامی ارائه شده‌اند، نکرد.

به نظر هرش معنایی دگرگونی‌ناپذیر وجود دارد که به آگاهی یا نیّت مولف وابسته است و مستقل از هرگونه تاویل و کارکرد زبانی پا برجا می‌ماند. هدف تاویل یافتن این معناست. هرش نوشت: «اگر هیچ عینیّتی وجود نداشته باشد، در مورد وجود یک عینیّت مطمئن هستم: معنای دگرگونی‌ناپذیر».[۹۲] به گمان هرش هرچند اهمیت یک متن می‌تواند در طول زمان دگرگون شود، اما «معنای اصیل» آن تفاوتی نمی‌یابد. همانطور که گربه‌ی سیاهرنگ من، سیاه به دنیا آمده است و سیاه از دنیا می رود، جمله‌ی «گربه‌ی من سیاهرنگ است» یک معنای دگرگونی‌ناپذیر دارد، که همیشه همراه این جمله است. معنای متن (معنایی که مولف آگاهانه و با نیّتی خاص آن را ایجاد کرده است) همیشه همراه متن است، خواه ما آن را کشف کنیم یا نه، آن را مهم بدانیم یا نه. موضوع اصلی جستجوی تاویل‌کننده است. تنها زمانی می‌توان از اعتبار وارزش تاویل یاد کرد که این جستجو رها از هر پیشداوری، به گونه ای بی‌طرف دنبال شود و معنای نهایی و اصیل را بیابد.

حتی اصطلاح‌هایی را که هرش به کار گرفته از هرمنوتیک کلاسیک به دست آورده است. او شناخت را «دقت فکری»[۹۳] خواند و مقصودش از آن شناخت شالوده‌ی معنایی متن بر اساس اصطلاح‌ها، واژگان و راهنمای معنایی خود متن است: گونه ای تفسیر «متن به متن». هرش تاویل را «دقت توصیفی» نامید[۹۴] و مقصودش از آن شرح و توصیف معنای متن است که چه بسا فراتر از اصطلاح‌ها، واژگان و راهنمای معنایی خود متن می رود، و همراه است با توصیف های امروزی و دانش تاریخی.[۹۵] شناخت و تاویل هرچند در مباحث روش‌شناسیک از هم جدایند، اما از آنجا که نخستین در حکم بنیان معناست و دومی در حکم توصیف آن، در گوهر خود با یکدیگر تفاوتی ندارند. معنای «لغوی»

جمله‌های متن، همان معنای مورد نظر نویسنده است که تاویل‌کننده با «دقت فکری» بنیان آن‌ها را درمی‌یابد، اما از آن لحظه که تاویل‌کننده به توصیف معنا می‌پردازد، از دایره‌ی محدود شناخت خارج شده و تاویل را آغاز خواهد کرد. در گام بعد، هرش شناخت و تاویل را از داوری و نقادی جدا کرد. داوری رسیدن به نتایجی است قطعی و قابل اثبات که از توصیف متن به دست می‌آید، و به این اعتبار بیان نسبت متن است با مواردی خارج از آن. توصیف داوری، یعنی شرح دقیق و نظری نتایجی که از تاویل به دست آمده، در حکم نقادی متن است. پس موضوع شناخت و تاویل، معناست، و موضوع داوری و نقد، دلالت. و دلالت مناسبتی است میان معنای لغوی متن و موارد خارج از آن.[۹۶]

به گمان هرش اختلاف در تاویل‌های متفاوت، از آنجا که استوار به شناختی مشترک از متن هستند، چندان مهم نیست. توصیف این شناخت‌ها، به تاویل‌های متفاوتی منجر می‌شود، این تفاوت‌ها نتیجه‌ی شیوه‌های گوناگون استدلال و ادراک و سرمشق‌های نظری متمایز است. همانطور که در علم برداشت‌ها و فرضیه‌های متفاوت در نهایت به پدیدار یا قانونی واحد می‌رسند، تاویل‌های متمایز نیز در نهایت به معنایی واحد می‌رسند. نکته‌ی اصلی فاصله‌ی هر تاویل از آن یگانه برداشت درست است، که هرچه هم کشف آن دشوار باشد، ناممکن نیست. از این رو «روش‌ها»ی بیان نقادانه و اشکال متفاوتش می‌توانند متنوع و متفاوت باشند، اما داوری اساسی در مورد دلالت اثر یکی است و نه بیشتر.[۹۷] هرش تاکید کرد که یکی انگاشتن شناخت و تاویل خطای بزرگی است: «در هر متن ادبی چهار کارکرد شناخت، تاویل، داوری و نقد وجود دارند و به راستی جدا کردن آن‌ها از یکدیگر همانقدر که ضروریت و اهمیت دارد، کاری دشوار نیز هست».[۹۸] هرش معنای متن پدیداری غیرتاریخی دانست. یعنی که معنا با گذر زمان تفاوت نمی‌کند. اگر معنای متن صرفاً آن معنایی باشد که مولف در سر داشته است، و مصداق واقعی آن «نیّت» مولف باشد (که معمولاً به گونه‌ای نسبی در متن تحقق می‌یابد) آنگاه معناهای بی‌شماری که خوانندگان متن در دوره‌های بعدی (بر اساس دگرگونی زبان، و به یاری جهان‌بینی‌های متفاوت) به دست آورده‌اند، همگی بی‌اعتبار خواهند شد. هرش تاکید کرد که چه بسا «مناسبت» یا «همخوانی» اثری واحد از دوره‌ای به دوره‌ی دیگر تفاوت کند، اما معنای متن آن دگرگون نخواهد شد. فهم «مناسبت» یا در واقع «دلالت معنایی» متن کار ناقدان است و نه کار تاویل‌کنندگان. به گمان هرش نتیجه‌ی کار کسانی که معمولاً نقادی و تاویل را به اشتباه یکی می‌پندارند، علت بدفهمی‌های پیدرپی در «تاریخ تاویل» است. ناقد می‌تواند مناسبت متن با هر دوره را بسنجد، اما تاویل‌کننده فقط در پی یافتن آن معنای معنای اصیل و نهایی است، معنایی که «در سر مولف وجود داشته است» و با شناخت

نیت‌های او بر ما آشکار می‌شود. این بحث هرش ریشه در هرمنوتیک رمانتیک دارد. شلگل نوشته بود: «بهترین بخش‌ها در بهترین رمان‌ها چیزی بیش از اعتراف‌های کمابیش تغییر شکل یافته‌ی مولف نیستند. این بخش‌ها فرآورده‌ی تجربه‌های مولف و چکیده‌ی اندیشه‌های اصیل او هستند».[۹۹] تمامی هرمنوتیک شلایرماخر در حکم تلاشی برای گریز از این اندیشه بود. اما هرش (همچون دیلتای) به این سرچشمه بازگشته است و احکام قدیمی را تکرار می‌کند. هرش تاکید کرده است که مفهوم «نیّت» را درست به همان معنایی به کار می‌برد که هوسرل طرح کرده بود. یعنی آن را «جهت‌گیری ذهن به سوی چیزی» می‌شناسد، گونه‌ی آگاهی، بیداری و مکاشفه.[۱۰۰]

به نظر هرش نظری بی‌حاصلتر از این نیست که آفریدن معناهای تازه برای هر متن را سودمند بدانیم. او تاکید می‌کند که چنین حکمی استوار به این خطاست که نتوانسته‌ایم معنا و دلالت را از هم جدا کنیم. این دیدگاه سرانجام ما را به انکار معنا می‌رساند. بسیاری معناها، چیزی جز بی‌اعتباری معنای نهایی نیست. هرش مثالی از این «روش نادرست» را در آثار ویلیام امپسون، به ویژه کتاب **هفت گونه‌ی ابهام** او دانسته است. کتابی که پلی است میان نقد جدید و هرمنوتیک ادبی. هرش نوشت: «ناقدان می‌گویند که باید متن با ما حرف بزند. حق با آن‌هاست، اما باید دانست که متن نمی‌تواند با ما حرف بزند، مگر اینکه آنچه می‌گوید دانسته شود... نقدِ درست، فهم گفته‌های متن است و من این را تاویل عینی می‌خوانم».[۱۰۱] به بیان دیگر نقد فهم دلالت معنایی «کلام» متن است، اما ما نیازمند روش دیگری هستیم که خود معنای متن را مستقل از انواع گوناگون (دلالت‌های متعدد معنایی) آن دریابد و این کار تاویل است. هرش برای اثبات حکم خود از اگوست بُک نقل کرد: «تاویل به معنای بازساختن معنای متن است. چنانکه مولف طرح کرده است. نقد صرفاً در پی به دست آمدن نتایج تاویل مطرح می‌شود و محتوای معنایی متن را به زمینه‌ای گسترده‌تر مرتبط می‌کند».[۱۰۲]

هرش در پیوست کتاب **اعتبار تاویل** که عنوان «تاویل عینی» دارد، بخشی را به عنوان «دو افق متن» به نقد نظریه‌ای اختصاص داد که به دگرگونی معنا باور دارد. هرش به «آیینی استعاری» تاخت که نقد و تاویل را یکی می‌پندارد و می‌پندارد که «هر متن زندگی ویژه‌ی خود را دارد». او استدلال کرد که معنای متن بی‌هیچ دگرگونی باقی می‌ماند و دلالت یا مناسبت آن دگرگون می‌شود. معنای جاودانه‌ی متن آن است که مولف در سر داشته است، اما این نکته را نباید چنین تعبیر کرد که معنای متن کنش روانی مولف در لحظه‌ی آفرینش است. هرش در اثبات احکامش از نظریه‌ی معنای واژگان که هوسرل مطرح کرده است

یاری گرفت. هوسرل میان معنای واژه و کنش روانی گوینده یا شنونده تفاوت گذاشت؛ بی‌آنکه از ایدآلیسم افلاتونی یاری گیرد، که بنا به آن معنا وجودی جدا از تجربه‌ی معنایی دارد. برخلاف، هوسرل عینیت معنا را از نسبت آن با فراشدهای فکری خاصی که در آن‌ها شکل می‌گیرد به دست آورد؛ زیرا در تجربه‌ی معنایی عینیت و قطعیت معنا پیشاپیش مفروض است. تمامی رخدادهای آگاهی، به یاری توانایی ذهن تعیین می‌شوند، توانایی ایجاد کنش‌های متفاوت که به یک ابژه‌ی واحد بازمی‌گردند. هرش، نقادی را کنش‌های متفاوت می‌داند که به ابژه‌ی واحد (معنای متن یا نیّت مولف) بازمی‌گردند. هوسرل نسبت میان کنش آگاهی و موضوع آن را نیّت خواند. به گمانش وقتی کسی، همچون مثال، به درختی نگاه می‌کند سه واقعیت متفاوت مطرح می‌شود: ۱) حضور درخت چنانکه به ذهن و تصور او می‌آید ۲) کنش تصور او از درخت در خیال، یا انگاره‌ی ذهنی درخت ۳) درخت آن سان که مستقل از او به گونه‌ای عینی وجود دارد. هوسرل دومورد نخست را «موضوع نیّت‌گون» و «کنش نیّت‌گون» خواند. هرکس «کنش‌های نیّت‌گون» متفاوت از یک «موضوع نیّت‌گون واحد» دارد. می‌توان گفت که «موضوع نیّت‌گون» همان معناست که همواره یکسان باقی می‌ماند، اما مناسبت‌های متفاوتی در زمان می‌گیرد، که از کنش‌های نیّت‌گون متفاوتی برمی‌خیزد. در مکالمه نیّت گوینده مهم است که همان موضوع نیّت‌گون یا معنا باشد، اگر مخاطب‌ها از کلام او، معناهای متفاوت (و حتی متضادی) به دست می‌آورند، یا یک مخاطب در دو موقعیت متفاوت دو معنای متفاوت به دست می‌آورد، این شاید نتیجه‌ی ناتوانی گفتاری گوینده باشد، یا ابهام زمینه‌ی سخن، یا هزار دلیل دیگر داشته باشد، اما به هرحال واقعیت این است که یک موضوع نیّت‌گون واحد، یک معنای قطعی و نهایی مطرح بوده است و نه معناهای متعدد. آنچه بیش از یکی است دلالت آن معنا نزد مخاطب یا مخاطبان، یعنی «کنش‌های نیّت‌گون» بی‌شمار است، که به گمان هرش نظریه‌ی ادبی مدرن آن را با معنا به اشتباه یکی می‌پندارد. از سوی دیگر به گمان هوسرل: ۱) معنای واژه، موضوعی نیّت‌گون است که دگرگونی نمی‌پذیرد و می‌تواند به وسیله‌ی کنش‌های نیّت‌گون متعدد بازتولید شود، اما در تمامی این بازتولیدهای متفاوت یکسان باقی خواهد ماند. ۲) معنای واژه «محتوای مشترک» کنش‌های نیّت‌گون مخاطب‌هاست خواه به آن متوجه باشند یا نباشند ۳) از آنجا که این معنا میان افراد موجد رابطه‌هاست، می‌تواند با کنش‌های ذهنی افراد گوناگون بازتولید شود. خلاصه، باید گفت که معنا یک بار و برای همیشه با «نیّت» گوینده تعیین می‌شود و میان برداشت‌های متفاوت مخاطبان، یکی به این نیّت نزدیکتر است یا با آن منطبق است، و به این اعتبار درست است. هرش با تکیه بر این بحث نتیجه گرفت که رسالت اصلی هرمنوتیک یافتن اصل یا ضابطه‌ای است که بتوان

اشکال گوناگون و متفاوتی را که در نقد به دست می‌آید، بنا به آن ارزیابی کرد و «نیّت اصلی یا معنای راستین» را بازشناخت. به نظر هرش معنای افق که هوسرل مطرح کرده اینجا به کار می‌آید (و هرمنوتیک مدرن آن را نادرست به کار می‌برد): باید افق معنایی هر واژه را شناخت. هرش مثال زده است که واژه‌ای انگلیسی که معنای آن «سبزی» است در افق معنایی خاصی در اشعار اندرومارول، آشکارا دلالتی می‌یابد که با افق معنایی واژه در زبان امروز تفاوت دارد. کار هرمنوتیک شناخت افق معنایی این واژه در روزگار و در گام بعد در سخن اندرومارول است. از این‌رو بررسی تاریخی «ژانرهای ادبی» نیز اهمیت ویژه‌ای می‌یابند. با قرار دادن متن در چارچوب ژانری خاص، افق معنایی آن را، تا حدودی و به گونه‌ای نسبی، تعیین می‌کنیم: «از این روست که پیش از آغاز به تاویل متن، معمولاً آن را در یک دسته جای می‌دهیم، نوعی چون محاوره، شعر تغزلی، حکم نظامی، نثر علمی، نثر معمولی، رمان، حماسه و از این قبیل».[۱۰۳] اما یافتن جایگاه متن در این دسته‌ها، در حکم نخستین گام است. این کار صرفاً تصویری بیـــرنگ و محو از افق معنایی ویژه‌ای به دست می‌دهد. هدف تاویل تدقیق این افق است. تاویل باید تا آن حدّی که امکان دارد به معنای راستین نزدیک شود. هرش دو افق معنایی را از یکدیگر جدا کرده است: افق درونی که همان معنای متن است و افق بیرونی که نسبت معنایی متن با دیگر چیزهاست. نخستین، گستره‌ی کار تاویل کننده است و دومی گستره‌ی کار ناقد را روشن می‌کند. اما ناقد نخست باید تاویل کننده باشد.

بخش دوم رساله‌ی هرش با عنوان «تعیین معنای متن» به دشواری‌های «رسالت هرمنوتیک» اختصاص دارد. در این بخش هرش علیه این دیدگاه نقد ادبی مدرن که متن را یکسر جدا از مولف می‌داند، بحث کرد و نوشت که بنا به این دیدگاه مولف به گونه‌ای کامل حذف می‌شود، تا متن تنها «لحظه‌ای از زبان» دانسته شود؛ و این اصطلاح را ویلیام امپسون در **هفت گونه‌ی ابهام** به کار برده بود. هرش در نقد دیدگاه «مرگ مولف» لبه‌ی تیز حمله را متوجه نویسندگان آیین «نقد جدید» به ویژه در ایالات متحد کرد، و به بحث ساختارگرایان نپرداخت (البته یک دهه‌ی بعد در کتـــاب **اهداف تاویل** به «موج نوی اروپایی» نیز پرداخت). به نظر هرش فرض جدایی اثر از ذهن مولف، دیدگاهی است «نسبی‌گرا و به معنایی کامل ذهن‌گرا». به ظاهر چندمعنایی متن را جانشین معنای واحد می‌کند، اما در واقع نه نیّت مولف، که ذات معنا را از میان برمی‌دارد.[۱۰۴] هرش به عنوان مثال دو تفسیر از کلینت بروکس و ف. و. بیتسون از شعری سروده‌ی وردزورث بازگو کرد که متضاد یکدیگرند؛ و نتیجه گرفت که بنا به دیدگاهی که «تک معنایی» را نادرست می‌پندارد، هردوی این تفسیرها را می‌توان درست دانست و این به معنای انکار وجود معنای یکه و نهایی است.[۱۰۵]

هرش نوشت، برخلاف این دیدگاه باید پذیرفت که «ضابطه ای» وجود دارد و آن معنای مورد نظر وردزورث است، «وظیفه‌ی تاویل کننده ارائه‌ی معنایی خاص است و نه مجموعه‌ای از معناهای محتمل».[۱۰۶] هیچ متنی مجموعه‌ای از معانی محتمل نیست و اگر بود که تاویل ناممکن و بی‌حاصل می‌شد. هر متن همچون گفتاری است که زبان (یا معنای نهایی متن) آن را همچون احتمالی در خود دارد. سپس هرش در سومین و واپسین بخش رساله‌اش به تدقیق مفهوم «ضابطه» پرداخت و نوشت شاید تاویل کننده نتواند اطمینان یابد که معنای راستین، یا معنای مورد نظر مولف را یافته است. پس باید گونه‌ای ضابطه برای رسیدگی به درستی یا نادرستی احکام تاویل‌کننده یافت: «هدف تاویل کننده خیلی ساده این است: نشان دهد که درستی شیوه‌ی خاصی از خواندن، از سایر شیوه‌ها محتملتر است. در هرمنوتیک رسیدگی به درستی یا نادرستی، اهمیت دارد».[۱۰۷] به نظر هرش، نخستین ضابطه، زبان است. خواندن برای رسیدن به معنای متن باید در چارچوب قاعده‌ی کلی زبان متن جای گیرد، ضابطه‌ی دیگر در نظر گرفتن مناسبات زبانشناسیک میان عناصر متن است. و سرانجام ضابطه‌ی اصلی یکدستی و همخوانی معنایی است. مثلاً دو معنای متضاد می‌توانند در یک مصراع شعر کنار یکدیگر قرار گیرند و معنا داشته باشند، هرش از «درخشش ظلمت» در مصراعی از «بهشت گمشده» میلتون مثال زده است. اما هرگاه این دو معنا را در یک متن علمی کنار هم ببنیم بی‌درنگ آن را نادرست و یا اشتباه چاپی خواهیم دانست.

لئو اشتروس، نظریه‌ای درباره‌ی تاویل ارائه کرده است، که هرچند در جنبه‌هایی با نظر هرش تفاوت دارد، اما در مورد مهمترین نکته یعنی باور به معنای نهایی متن با او همداستان است. به نظر اشتروس در شناخت کلام انسانی دیگر دو لحظه‌ی متفاوت وجود دارد: تاویل و توصیف. تأویل ابزاری است که به یاریش به نیّت گوینده پی می‌بریم؛ به وسیله‌ی تاویل می‌توانیم داوری کنیم که آیا گوینده نیّت خود را درست بیان کرده است یا نه. اما توصیف کوششی است برای فهم این نکته که انگیزش او در بیانْ چه بوده است؛ تا چه حدّ اختیاری بوده و تا کجا خارج از دامنه‌ی اختیار و اقتدارش قرار داشته است. در نتیجه، فهم سویه‌ی طنزآمیز یا مطایبه‌ی رندانه در کلام کسی کار تاویل است. اما درک این نکته که آیا کلام کسی بر پایه‌ی درستی استوار هست یا نه، یا بیان ناخودآگاه و ناخواسته‌ی اشتیاق درونی او هست یا نه، کار توصیف است.[۱۰۸] لئو اشتروس که همچون هرش مدافع سرسخت نظریه‌های کلاسیک درباره‌ی سخن ادبی است، تاویل و توصیف را در حکم فهم «دو معنای نامستقیم» می‌داند. نخستین از سوی گوینده به گونه‌ای عمدی طرح می‌شود و دومی به گونه‌ای غیرعمدی. اما معنای مستقیم متن نیّت اصلی مولف است که اگر ما

نمی‌توانیم آن را بشناسیم، دلیل کافی نیست که انکارش کنیم. این نکته، کلام هرش را به یاد می آورد که در **اعتبار تاویل** گفته است: «معنا آن چیزی است که متن بیان می‌کند. چیزی که مولف اراده کرده است تا به یاری (و با استفاده از) نشانه ها بیانش کند؛ درست همان چیزی است که نشانه ها بیان می‌کنند. اما دلالت در حکم مناسبتی است میان معنا و شخص یا مفهوم، یا وضعیت یا هر چیز قابل تصور دیگر».[۱۰۹]

بحث دیگری از جایگاه تاویل که با عقیده‌ی هرش همانندی دارد، بحث باختین است. درحالیکه گادامر مفهوم مکالمه‌ی دو افق معنایی را مطرح کرده است و باختین نیز اساس «فلسفی و انسانشناسیک» کار خود را منطق مکالمه دانسته است، اما باید گفت که اینجـــا بحث باختین به عقاید هرش نزدیکتر است. باختین در یادداشت‌هایی که در سال های ۷۱-۱۹۷۰ یعنی آخرین سال های زندگیش نوشت، تاکید کرد: «نخستین وظیفه، شناخت اثر به شیوه‌ای است که مولف آن را آفریده است، بی‌آنکه از محدوده‌ی شناخت مولف فراتر رویم. و رسیدن به این هدف بسیار دشوار است».[۱۱۰] این باور باختین که کنش شناخت صرفاً مناسبتی میان افراد نیست، بل نسبت یا مکالمه‌ی میان دو فرهنگ است، اینجا اهمیت می‌یابد:

> نخستین و واپسین سخن وجود ندارند و زمینه‌های منطق مکالمه محدودیتی نمی‌شناسد. حتی معناهای گذشته، یعنی آن معانی که در جریان مکالمه‌ای در سده‌های دور ایجاد شده‌اند و هرگز موقعیت ماندگار و مستحکمی نیافته‌اند (که یک بار و برای همیشه کامل شوند و به هدف برسند) در جریان تکامل، مدام دگرگون می شوند؛ تکاملی که زاده‌ی مکالمه است. در تمامی لحظات تکامل مکالمه انبوهی از معناهای از یاد رفته وجود دارند، اما در لحظه‌ی خاصی از مکالمه به یاد می آیند و به شکل تازه‌ای (و در زمینه‌ی جدید) زندگی را آغاز می‌کنند. هیچ چیز به گونه‌ی مطلق نمی‌میرد: هر معنا لحظه‌ی باززایی خود را دارد.[۱۱۱]

۵

هرش و دنباله روان (آگاه یا ناآگاه) هرمنوتیک کلاسیک دو نکته را در بحث از نیّت مولف از هم جدا نمی‌کنند: میان رخدادهای عینی زندگی مولف و تاثیری که این رخدادها بر اثر او می‌گذارند، با اهداف ذهنی یا مقصود و نیّت نهایی او تفاوت هست. یافتن جنبه‌هایی از تاثیری که زندگی مولف بر آثارش گذاشته امکان‌پذیر است (آن هم نه به گونه‌ای کامل).

مثلاً می‌توان به یاری پژوهش‌های تاریخی کشف کرد که صحنه‌ی خواستگاری از کیتی در **آنا کارنین** بازسازی لحظاتی از زندگی خود تولستوی است، و یا شخصیت‌هایی در **جنگ و صلح** بر اساس الگوی افرادی از خاندان تولستوی ساخته شده‌اند. میان این آگاهی بیوگرافیک و نیّت ذهنی تولستوی تفاوت بسیار است. مورد آخر هرگز به گونه‌ای دقیق بازشناختنی نیست. چرا که فراشد آفرینش آگاهانه شکل نمی‌گیرد. هرگز نمی‌توان به تمامیت کارکرد ذهن تولستوی در جریان نگارش آثارش پی برد. چرا که این کارکرد، در جنبه‌های اساسی و بنیادینش حتی بر خود او نیز پوشیده بود، و اساساً آثارش بازتاب آن سویه‌ی پوشیده و پنهان هستند. اکنون اگر پژوهش زندگینامه‌ی مولف را در شناخت «معنای نهایی» آثارش نابسنده بدانیم، از چه راه دیگری می‌توانیم نیّت او را، آن هم به گونه‌ای کامل و قطعی بازشناسیم یا حدس بزنیم. هرش هرچند به صراحت پاسخ این پرسش را نداده است، اما بنا به شواهدی در آثارش می‌توان گفت که او پاسخ را در زبان و به گونه‌ای خاص در کاربرد قاعده‌های زبان در آثار مولفی خاص (که معمولاً به آن روش بیان یا سبک مولف می‌گوییم) یافته است. اما اینجا نیز هرش در یافتن نیّت مولف دچار دشواری‌های بی‌حساب می‌شود. قاعده‌های زبان، برخلاف پندار ابتدایی و ساده‌گرایانه، آشکارکننده‌ی معنا نیستند و چنانکه پیشروان نشانه‌شناسی از پیرس و سوسور تا نظریه‌پردازان جدید همچون دریدا و ریکور ثابت کرده‌اند، فاصله‌ی معنا با «واقعیت» در زبان شکل می‌گیرد و به یاری زبان از میان نمی‌رود. به تمایزی که هرش به دنبال هوسرل میان «موضوع نیّت‌گون» یا معنا، و «کنش «نیت‌مند» یا تاویل‌های متفاوت معنایی، قائل شده است بازگردیم. حتی اگر بپذیریم که معای متن «موضوع نیّت‌گون» است، باز دلیلی در دست نداریم که قاعده‌های زبانشناسیک و معناشناسیک را راهگشای جنبه‌های پنهان و ناشناخته‌ی این «موضوع نیّت‌گون» بدانیم. اساساً دلیل اینکه تاویل‌های متفاوت شکل می‌گیرند، همین سویه‌ی پنهان و پوشیده‌ی معناست. که بر اساس هیچ «ضابطه‌ای» نمی‌توان به یقین گفت از میان رفته است.

هرش به گادامر انتقاد کرده است که میان شناخت و تاویل تفاوت نمی‌گذارد و احکام و قاعده‌های شناخت را به تاویل تعمیم می‌دهد. آنچه هرش از نظر دور کرده، این است که گادامر با طرح «دقت انطباقی»[۱۱۲] به چنین ایرادی پیشاپیش پاسخ داده است. گادامر این مفهوم را «نکته‌ی مرکزی هر شکل هرمنوتیک» دانسته است[۱۱۳] و در مواردی آن را «انطباق» خوانده است، و فصلی از کتاب **حقیقت و روش** را به آن اختصاص داده است. از دیدگاه تاریخی نخستین کسی که مفهوم «دقت انطباقی» را طرح کرد، یوهانس یاکوب رامباخ (۱۷۳۵ ــ ۱۶۹۳) بود، که در کتابش **نهادهای هرمنوتیک قدسی** (۱۷۲۳) انطباق را مهمترین اصل تاویل دانست. گادامر به بحث رامباخ استناد کرده است: ما هرگز نمی‌توانیم

جهان خود را با جهان دلالت‌های معنایی مولف اثر «منطبق» کنیم. تنها می‌توانیم بر پایه‌ی گونه‌ای قیاس میان دلالت‌های متفاوت دو جهان مکالمه‌ای ایجاد کنیم. شلایرماخر که به ظاهر به این مکالمه بی‌اعتنا بود، دستکم نکته‌ای در انکار آن عدم انطباق نگفت، و حتی وقتی رسالت هرمنوتیک را کشف رازها می‌دانست و نه «مانوس شدن با آن‌ها»، به گونه‌ای عدم انطباق را می‌پذیرفت. گادامر، اما تلاش برای انطباق را بخشی از شناخت دانست. اگر مکالمه‌ای با اثر امکان‌پذیر شود، انطباق در شناخت مطرح خواهد شد، البته نه به این معنا که خود را با شرایط روزگار پیدایش اثر همخوان کنیم، بل به معنایی بارها پیچیده‌تر از آن: اثر را به روزگار خود منتقل می‌کنیم و عناصرش را با عناصر معنایی روزگار خویش خوانا می‌کنیم.[۱۱۴] درست به همین معناست که یان کات ما را به ملاقات با شکسپیر «همروزگارمان» دعوت می‌کند و رولان بارت راسین را «معاصر ما» می‌شناسد. هرش برای انکار این مکالمه‌ی دو افق معنایی که معنای قطعی و نهایی اثر را، دست آخر، نمی‌پذیرد، با این اصل که «معرفت و دانایی نسبی باشد» مخالفت می‌کند. او در مقاله‌ی «چشم‌اندازهای خطا»[۱۱۵] به این بحث «ریشه‌ای و اصلی» پرداخته است که معرفت نمی‌تواند نسبی باشد، و با «شک‌آوری جزمی» می‌جنگد. یعنی با آیین‌های اصلی فلسفه‌ی علم روزگار ما.

اکنون به مهمترین نکته در مباحثه‌ی گادامر و هرش دقت کنیم: معنای اصلی اثر، و ضابطه‌ای که هرش به عنوان «نیّت مولف» مطرح کرد. هرش معتقد بود که بدون این ضابطه نمی‌توان چیزی را شناخت و از حکایت مشهور کودکان سیندرلا مثال آورد. او نوشت باید کفش جادویی را در اختیار داشت تا بتوان سیندرلا را میان تمام دختران شهر شناخت. به گمان او نیّت مولف کفش جادویی است و سیندرلا معنای متن.[۱۱۶] او گادامر و هیدگر را متهم می‌کند که با شک‌گرایی و پیروی از اصل عدم قطعیت، هرگز کفش جادویی را نخواهند یافت و اساساً منکر وجود آن هستند. اما اگر از هرش بپرسیم که به راستی از کجا اطمینان یافته است که کفش جادویی را در دست دارد، و چگونه از نیّت مولف باخبر شده است، پاسخ خواهد داد که کفش جادویی را در اختیار دارد، زیرا به اندازه‌ی پای سیندرلاست، و به این دلیل به اندازه‌ی پای سیندرلاست که کفش جادویی است. دایره‌ی هرمنوتیک بدین معنا نیست که نیّت را از متن به دست آوریم و بعد متن را با نیّت بسنجیم. به هررو نکته‌ی اصلی باقی است، چرا که ما هنوز سیندرلا را نشناخته‌ایم. هرش معتقد است که معنا نکته‌ای است مرتبط به آگاهی و نه به واژگان و زبان. اما ایده و معنا مواردی تجریدی نیستند و نمی‌توان آن‌ها را جدا از شکل هستی زبانی دانست. ایده و معنا یکسر و به گونه‌ای مطلق وابسته‌اند به زبان. نویسنده‌ای را در نظر آوریم که آگاهانه می‌خواهد ایده‌ای یا

معنایی را بیان کند، یعنی آن را در پیکر واژگان یا گزاره‌هایی بگنجاند. هرش پذیرفته است که در مواردی، گاه این نویسنده نمی‌تواند معنای مورد نظرش را در پیکر گزاره‌های زبانی بیان کند، اینجا متن معنای مورد نظر یا نیّت آگاهانه‌ی مولف را «نمی‌رساند». به نظر هرش در این حالت، نویسنده، خیلی ساده، اشتباه کرده است. اما این اشتباه را چه چیزی تعیین می‌کند؟ زبان؟ یا آگاهی مولف؟ بنا به کدام «ضابطه» می‌توان دامنه یا حدود «انحراف» را شناخت؟ نیّت مولف که ضابطه‌ی معناست، چرا در متن نیامده است؟ آیا فراسوی آن هم ضابطه‌ای وجود دارد؟ نکته اینجاست که به سادگی می‌توان ثابت کرد که میان نیّت مولف و متنی که آفریده است، فاصله‌ای گذرناپذیر وجود دارد و این پرسش‌ها همواره پیش روی هرش قرار می‌گیرند، و همواره او پاسخی بر آن‌ها ندارد. دشواری در کار هرش (و نظریه‌ی کلاسیک) اینجاست که به باور او هر گزاره صرفاً یک معنا دارد. اما، برخلاف این باور جزمی، گزاره معناهای بسیار دارد. مخاطب صرفاً بر اساس دانشی نسبی از متن، معنا را تعیین می‌کند و پروبلماتیک اصلی هرمنوتیک چگونگی این شکل‌گیری معنای محتمل است.[۱۱۷]

فلسفه‌ی هرمنوتیک همواره با مسأله‌ی دانش تاریخیِ از گذشته رویارو بوده است. هیدگر با طرح نکته‌ی مرکزی گوهر نشان داد که گوهر آدمی اساساً در تاریخ حضور دارد. یعنی نکته‌ای است تاریخی، و سخن گفتن از گوهر دگرگونی‌ناپذیر انسان نادرست است. هستی آدمی در یک ایده‌ی جاودانی ثبت نشده و کارکردی از شیوه‌ی نگرش آدمی به خویشتن در زمان و موقعیت تاریخی ویژه است. نکته‌ی اصلی هستی‌شناسی، حضور زمانمند آدمی است. گادامر همین نکته را در این بنیان فکری خلاصه کرده است که هر نسل نه تنها خویشتن را به شیوه‌ای متفاوت از نسل‌های پیش می‌شناسد، بل نسل‌های گذشته را نیز به شیوه‌ای یکسر متفاوت از شناخت آنها از خودشان، می‌شناسد.[۱۱۸] از این رو گادامر تاکید کرده است که «تاثیر» متن در افق معنایی آن نکته‌ای اساسی است. از آنجا که این تاثیر در نسل‌های متفاوت، دگرگون می‌شود، خود دارای تاریخ و سنتی می‌شود، چیزی که پیشتر هیدگر آن را «تاریخ تاثیر» نامیده بود. هرگونه تاویل تکیه بر این سنت و تاریخ دارد. گادامر بر این باور نیست که همواره تاویل امروزی از نیّت مولف دیروزی جداست، اما تاویل امروزی را در سنتی قرار می‌دهد که نیّت مولف یکی از عناصر سازنده‌ی آن است. هرچند گادامر عینی‌گرایی را انکار کرده است، اما تاکید دارد که دستاوردهای فرهنگی پیشین را نمی‌توان رها و مستقل از نظام ارزش‌های کنونی و ضابطه‌های قطعی امروزی شناخت. یعنی او «شناخت از خویشتن نسل‌های گذشته» را یکسر کنار نگذاشته و آن را در جریان فراشد تاریخی مکالمه دست‌آمدنی دانسته است.

هرش به همین سویه‌ی تاریخیگر اندیشه‌ی گادامر انتقاد کرده است. دلایل اساسی او همان استدلال های آشنایی است که معمولاً علیه فلسفه‌ی تاریخیگر ارائه می شوند، هرش تاکید کرده است که تاریخیگری به عنوان اصل یا روش، آیینی است استوار به احکامی که پذیرفتنی هستند و نه رد کردنی؛ تنها جزم هایی هستند که خواهان ایمان و باوری غیرعلمی هستند.[۱۱۹] در نتیجه هرمنوتیک تاریخی میان شیوه‌ی خاصی که دوران تاریخی خاصی «خود را می شناخت» و شیوه ای که همان دوره بر اساس دانسته های بعدی شناخته می شود، تفاوت نمی‌گذارد، و هردو را به خطا یکی می پندارد. با این پیشنهاده که تاویل متنی از روزگار گذشته، با ضوابط امروزی امکان‌پذیر است، شناختن متن را بر اساس داده های خود آن انکار می‌کند. اما گادامر از این مسأله‌ی شناخت متن فراتر رفته است. او با طرح پرسش «سنت» و به ویژه با طرح مفهوم «تاریخ تاثیر» به گفتگو و مکالمه‌ی میان تاویل امروزی از متن و تاویلی از متن که صرفاً استوار به داده های خود متن باشد باور دارد، از این رو او هرگز منکر نشده است که گونه‌ی دوم امکان‌پذیر است. به بیان دیگر گادامر درباره‌ی مکالمه‌ی دو افق معنایی نظر داده است. اما هرش پنداشته است که گادامر این دو افق معنایی را یکی پنداشته است. به نظر هرش اگر شکاف میان گذشته و امروز چنانکه هرمنوتیک تاریخی و گادامر می‌گویند ژرف و ناگذشتنی باشد، آنگاه هیچ شکلی از شناخت، حتی از متون امروزی هم ممکن نخواهد بود. زیرا زمان حاضر هم مفهومی دگرگونی‌ناپذیر و ایستا نیست، پس ناگزیریم هر لحظه را از لحظه‌ای دیگر متفاوت بدانیم و در واقع به قلمرو آگنوستی سیسم یا «عدم امکان شناخت» گام نهیم.[۱۲۰] در گام بعد هرش شکاف را ژرفتر کرد: می‌توان شکاف را نه تنها در مورد نسل ها، بل در مورد افراد نیز مطرح کرد. تمایز میان فرهنگ های گوناگونی که به گونه ای همزمان وجود دارند همانقدر زیاد است که تمایز میان نسل ها.[۱۲۱] به نظر هرش بنا به فهم هرمنوتیک تاریخی ما اساساً قادر به شناخت متنی خارج از گستره‌ی فرهنگی خود نیستیم، خواه متنی معاصر باشد و خواه متعلق به گذشته. مثلاً بنا به دیدگاه تاریخیگر، یک نوشته‌ی امروزی هندی برای تاویل‌کننده ای اروپایی همانقدر بیگانه، ناشناختنی و معنایش دست نایافتنی است که متنی اروپایی که از سده های میانه برجا مانده است. اما گادامر هرگز انکار نکرده است که سویه هایی از برداشت های کهن در سنت به جای مانده اند. او با طرح گفتگوی میان تاویل و سنت شناخت را فراشدی مداوم دانسته است و نه لحظه ای از مکاشفه. گادامر نپذیرفت که عنصری نهایی و قطعی برای شناخت وجود دارد که بیرون زمان و تاریخ همواره کارآ و صادق خواهد ماند. هرش که خود موضعی افراطی دارد (عینی‌گرایی ناب، باور به وجود ضابطه ای قطعی، نهایی و رها از هر شکل تردید و دگرگونی) گادامر را متهم می‌کند که موضعی افراطی اتخاذ کرده است که به ناممکن

شدن مکالمه‌ی فرهنگی میان نسل‌ها و فرهنگ‌ها منجر خواهد شد. درحالیکه گادامر با طرح مکالمه‌ی افق‌های معنایی، بنیان نظری مبادله‌ی فرهنگی را فراهم آورده است. دست آخر، برای هرش تاویل بی‌معناست و پژوهشی «علمی و عینی» درباره‌ی نیّت مولف یگانه کار درست است. هرمنوتیک هستی‌شناسیک گادامر، اما از رابطه‌ی آگاهانه‌ی مخاطب و مولف آغاز نمی‌کند، بل اساس شناخت را مورد پرسش قرار می‌دهد.

گادامر مناسبت هرمنوتیک را آنجا ممکن دانسته است که مخاطب یا تاویل‌کننده **بخواهد** با متن چونان «موردی دیگر» استوار به افق اندیشه‌ها و معانی دیگر، روبرو شود و با آن مکالمه داشته باشد. به تعبیر گادامر تاویل‌کننده باید «آماده‌ی» ارتباط و مکالمه باشد. در این حالت، دگرگونی در مبانی اندیشه‌اش گریزناپذیر خواهد بود، زیرا در جریان مکالمه او با کاستی‌ها و ناراستی‌های مبانی فکری خود آشنا خواهد شد و آگاهی نقادانه خواهد یافت. باز در مکالمه، او آماده‌ی پذیرش امکانات تازه و طرح پرسش‌ها در مورد ریشه‌های اندیشه‌ی خویش خواهد شد. مناسبت فرهنگی میان فرهنگ‌ها به هر رو وجود دارد. اما آنجا که فرهنگی آماده‌ی گفتگو باشد، مکالمه کارساز خواهد بود. یونانیان باستان آمادگی برخورد با فرهنگ‌های دیگر را کمابیش داشتند. اروپای لاتین در سده‌های میانه این آمادگی را دشوار، اما سرانجام به دست آورده بود. هرش، اما به منطق مکالمه بی‌باور است، و اساساً به افق معنایی متن اعتقادی ندارد. او تنها همان معنای یکتا، درخود و نهایی متن را می‌بیند و بس. متن برای او به یک مسأله‌ی ساده‌ی ریاضی همانند است که صرفاً یک پاسخ درست دارد، زیرا پاسخ اساساً درون مسأله نهفته است. اگر در مبنای اعشاری ۲ + ۲ می‌شود ۴، و نه هیچ رقم دیگری، به این دلیل است که در این مبنا ۴ شکل دیگری است از ۲ + ۲. اما معنای متن هرگز شکل دیگری از نیت‌های مولف یا هر چیز دیگر نیست. هرش که به یک معنای جاودانه‌ی متن باور دارد، گفته است که دلالت مکالمه‌ی افلاتون در یونان باستان، سده‌ی میانه و دوران ما تفاوت کرده است، اما معنای آن یکی است. حتی اگر این حکم مکانیکی را بپذیریم، روشن نیست که چرا آن معنای یکه، تعیین‌کننده‌ی نهایی تمامی اشکال دلالت است. برای هرش ذهن مخاطب متن، صفحه‌ای سفید و نانوشته است که معنایی نهایی یا نیّت مولف متن بر آن نقش می‌بندد، و خود رها از هر دانسته‌ی پیشین و تعیّن‌های فکری- فرهنگی است. جدایی دلالت از معنا، دستکم، در شکل ویژه‌ای که هرش مطرح می‌کند متافیزیکی است. گادامر معتقد است که سنت از «افراط و فزونی معانی تشکیل شده و در هر متن گونه‌ای افراط معنایی وجود دارد که از نیّت مولف فراتر می رود (خوانا یا ناهمخوان با نیّت او، به هر رو فراتر می رود):

> هر دوره از سر ناگزیری، متن را چنانکه پیش رویش قرار گرفته است می‌خواند. چرا که وابسته است به سنتی که درونش بهره‌ای مادی دارد و ناگزیر است در آن خود را بشناسد. معنای راستین متن چنانکه در کار تاویل‌کننده مطرح می‌شود، به عناصر محتملی وابسته نیست که خصلت‌نمای دوران مولف و مخاطب‌های همروزگارش هستند. چرا که این معنا دستاورد شرایط تاریخی تاویل‌کننده و از این رهگذر، تمامی فراشد عینی تاریخی است... معنای متن از نیّت مولف فراتر می‌رود، نه گاه به گاه بل همواره. شناخت فراشدی تکرارشونده نیست. بل همیشه دارای منش آفریننده است... هرکس که چیزی را می‌شناسد، آن را به گونه‌ای متفاوت می‌شناسد.[۱۲۲]

گادامر نپذیرفته است که شناسنده می‌تواند زمانه‌ی خود را ترک کند و «یک روش یا گونه‌ای خاص از رویارویی با پرسش» را جایگزین جهان‌بینی امروزی خود کند. آرمان دانش، اگر به معنای انکار دانسته‌های زمان حاضر باشد، نابخردانه خواهد بود. شرایطی که ما در آن قرار داریم، به گونه‌ای هستی‌شناسیک تعیین‌کننده شده است. ما زندانی این شرایط هستیم، و شکافی در زمان ما را از شرایط گذشته جدا می‌کند. نمی‌توان تاویلی از هر متن یا کنش ارائه کرد که استوار به زمان حاضر نباشد. شرایط امروز در هرگونه شناخت ما حضور دارد. افق اندیشه‌های تاویل‌کننده، تعیین‌کننده‌ی تاویل است و نه افق اندیشه‌های مؤلف. پیشداوری (به معنای ادبی و دقیق این واژه) به گفته‌ی گادامر «ما را پذیرای جهان می‌کند».[۱۲۳] اما پیشداوری، صرفاً از پدیدارهای منفرد و بی‌تاریخ به دست نمی‌آید. شرایط امروز ما هم شرایطی تاریخی هستند. گذشته تنها، متن را نیافریده است، بل شرایط امروزی ما تاویل‌کنندگان را هم آفریده است؛ البته (و این نکته بسیار مهم است) به گونه‌ای دگرگون شده و تغییر شکل‌یافته. فیلسوفان نوکانتی تنها به یک شکل برخورد با موضوع علم باور داشتند که فراتر از شرایط یا وضعیت‌های تاریخی وجود دارد. گادامر این را نپذیرفته است. نکته‌ی مهم اینجاست که تاویل‌کننده یا شناسنده، در بند موقعیت تاریخی خود باید بداند که شرایط امروزیش، هرچند محصول شرایط گذشته است، اما شکلی تازه دارد. (و این نکته‌ای است که هابرماس نیز در نقد به هرمنوتیک گادامر از نظر دور داشته است). شناخت استوار به هرمنوتیک این «شکل تازه» را از نظر دور نمی‌کند. هم مولف و هم تاویل‌کننده در تاریخ قرار دارند. هیچ‌یک را نمی‌توان مستقل از دیگری (یا برتر از دیگری) دانست. بدین سان شناخت دیگر کنش یک ذهن نیست. بل مبادله‌ای است میان گذشته و امروز.[۱۲۴] و این مبادله مفهومی تازه از شناخت را به معنای «درهم شدن» افق‌های معنایی

دوران متن و دوران «تاویل‌کننده» مطرح می‌کند؛ علت گونه ای بازنگری در مفاهیم «شرایط حاضر» و «افق اندیشه های تاویل‌کننده» می شود. گذشته به این اعتبار، نه یک ابژه بل سرچشمه‌ی معناهای بی شمار است. رویکرد هیدگر به متون فلسفی کهن، درست به این دلیل که آن ها را زنده می‌داند، نشانگر روش تازه‌ای است.[۱۲۵] متنی کهن در تاویل هیدگر، به گونه‌ای تازه حرف می زند. در شرایط تازه‌ای تحقق می‌یابد و جنبه‌ای مشخص پیدا می‌کند. بدین سان تاویل، از دیدگاه گادامر گفتگویی است میان تاویل‌کننده و متن. مکالمه همواره بر سر چیزی ادامه می‌یابد، این موضوع مکالمه «معناهای محتمل متن» است. برخلاف هرمنوتیک کهن که به چیزی مهمتر از متن (افق اندیشه‌های مولف یا شخصیت فکری او) معتقد بود، گادامر صرفاً متن را مهم می‌داند. پرسش اصلی اینجاست: متن چه چیزهایی به نسل های بعدی می‌گوید؟ افق معنایی متن کدامست؟ هر متن، امروز، در این لحظه حرف می زند. از شرایط تاریخی، روانی و اجتماعی ایام پیدایش خود می‌گذرد و امروزی می شود:

> آنچه ما ادبیات می‌نامیم نه با بازگشت به زمان گذشته [یعنی زمان پیدایش آن]، بل با شرکت فعال و زنده در آنچه امروز گفتنی است درک می شود. به راستی، نکته‌ی اصلی مناسبت میان افراد نیست (مثلاً میان خواننده و مولف که چه بسا یکسر ناشناخته است) بل شرکت در مبادله‌ای است که متن با خواننده برقرار می‌کند. زمان ادراک متن و معنای آنچه در متن گفته می شود، هردو به زمان حاضر بازمی‌گردند و یکسر از آن سنتی که به پندار ما مولف در آن جای گرفته است و از تمایل ما به کاربرد تاویل تاریخی آن سنت مستقل هستند.[۱۲۶]

یادداشت‌های فصل نوزدهم

۱. به سال ۱۹۷۷، گادامر زندگینامه‌ی کوتاهی از «حیات فلسفی» خود نوشت، و به آن عنوان «سال های کارآموزی فلسفه» داد، کتابی که به راستی گونه ای «رمان آموزشی» به حساب می آید:

H. G. Gadamer, *Philosophical Apprenticeships*, tran: R. R. Sullivan, M. I. T. prees, 1985, p. 98.

2. *Ibid.*, p. 97.

۳. در آغاز دهه‌ی ۱۹۸۰ گادامر کتابی با عنوان **ایده‌ی نیکی در فلسفه‌های افلاتون و ارسطو** منتشر کرد که در آن بسیاری از مباحث رساله‌ی ۱۹۳۳ طرح شده‌اند. گادامر در این کتاب نشان داد که اخلاق، پرسش های صریح را طرح می‌کند و نه پاسخ های قطعی را، و «فلسفه، بیش از هر چیز با زندگی عملی سر و کار دارد.»، «ایده‌ی نیکی مهمترین امر در اندیشه‌ی فلسفی است... و خرد عملی الگوی روش فلسفی به حساب می آید»:

H. G. Gadamer, *The Idea of Good in Platonic-Aristotelian Philosophy*, Yale u. p., 1986.

4. H. G. Gadamer, *Warheit Und Methode*, Tubingen, 1965.

متن انگلیسی کتاب با مشخصات زیر چاپ شده است:

H. G. Gadamer, *Truth and Method*, ed. G. Barden, J. Cumming, London, 1988.

متن فرانسوی کتاب با مشخصات زیر چاپ شده است:

H. G. Gadamer, *Vérite et méthode*, Paris, 1976.

هیچ یک از متون انگلیسی و فرانسوی، نام مترجم یا مترجم‌ها را ذکر نکرده‌اند. متن فرانسوی دقیقتر است، اما کامل نیست (پاره‌ی نخست از فصل نخست و پاره‌ی نخست از فصل دوم، یعنی حدود دویست صفحه در آن ترجمه نشده است). متن انگلیسی کامل است و چند پیوست نیز همراه دارد. از اینجا به بعد در اشارات متعددی که به این کتاب می شود، شماره‌ی صفحه‌ی متن آلمانی نخست می آید، سپس شماره‌ی صفحه های متون انگلیسی و فرانسوی.

5. H. G. Gadamer, *op. cit.*, p. 352 / p. 333 / p217.

اشاره‌ی گادامر به دو کتاب رابین جرج کالینگوود (۱۹۴۳ ــ ۱۸۸۹) است: **رساله‌ای در بیان روش فلسفه** (۱۹۳۳) و **اصول هنر** (۱۹۳۸).

6. *Ibid.*, p. 289 / p. 272 / p. 146.

7. *Ibid.*, p 356 / p. 337 / pp. 221-222.

8. *Ibid.*, p. 274 / P. 258 / pp. 129-130.

۹. به این اعتبار «فاصله» و «تمایز» مفاهیم کلیدی در هرمنوتیک گادامر محسوب می شوند. هر آگاهی تاریخی (آگاهی به تاریخ) در حکم آگاهی از فاصله‌ی تاریخی و «تمایز معنایی»

است که در گذر زمان ایجاد می‌شود.

10. H. G. Gadamer, *Warheit und Methode*, p 290 / pp. 272-273 / p. 147.

۱۱. باختین نیز (چنانکه در فصل چهارم دیدیم) انتقادی مشابه به نقد گادامر از عقاید فرمالیست‌ها ارائه کرده بود.

12. H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, tran. C. Maillard, Paris, 1987, pp. 40-43.

13. H. Blumenberg, «Uber Poetik», Poetik und Hermeneutik, 3, 1968, p. 692.

هرچند حکم بلومن‌برگ یکسر همانند مباحث گادامر در نظریه‌ی ادبی می‌نماید، اما میان دو اندیشگر فاصله زیاد است. معانی افق و مکالمه در اندیشه‌ی بلومن‌برگ از معانی آشنا در هرمنوتیک ادبی متمایز است. اختلاف او با مباحث هرمنوتیک، به ویژه در نوشته‌هایش در «تاریخ فلسفه» آشکار می‌شود. گادامر در ۱۹۶۸ به کتاب مهم بلومن‌برگ **مشروعیت دوران جدید** انتقاد کرد و بلومن‌برگ در چاپ دوم کتاب به پاری از آنها پاسخ داد. نگاه کنید به:

H. Blumenberg, *The Legitimacy of the Modern Age*, tran. R. M. Wallace, M. I. T. press, 1986, pp. 16, 17, 479.

14. H. G. Gadamer, *Warheit und Methode*, p. 520.

15. *Ibid.*, p. 448 / p. 430 / p. 328.

16. T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, tran. M. Jimenez, Paris, 1974, p. 206.

17. *Ibid.*, p. 203.

18. H. G. Gadamer, *Warheit und Methode*, p. 288/ p. 271 / p. 145.

19. J. L. Borges, *Labyrinths*, London, 1972, pp. 248-249.

20. H. G. Gadamer, *Warheit und Methode*, pp. 152-157 / pp. 142-146 / pp. 89-94.

21. *Ibid.*, pp 156-157 / p. 145 / pp. 93-94.

22. *Ibid.*, p. 366, p. 373, p. 378 / p. 350, p. 357, p. 361 / p. 235, p. 243, p. 248.

23. *Ibid.*, p. 370 / pp. 353-354 / p. 239.

24. *Ibid.*, p. 375 / p. 359 / pp. 245-246.

25. *Ibid.*, pp. 241-243 / pp. 372-373 / p. 355-357.

۲۶. همچون نمونه، نگاه کنید به تاویل گادامر از شعر «بلورهای نفس» پل سلان:

H. G. Gadamer, *Qui-suis je et qui-es-tu?*, Paris, 1987.

27. E. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, tran. P. Ricoeut, Paris, 1985, p. 87. f.

اصطلاح «افق انتظارها» نیز در این کتاب هوسرل آمده است (قطعه‌های ۲۷ و ۸۲).

28. *Ibid.*, p. 89.

29. *Ibid.*, pp. 277-278.

30. H. G. Gadamer, *Warheit und Methode*, p. 161 / p. 150 / p. 99.

31. H. G. Gadamer, *The Idea of Good in Platonic-Aristotelian Philosophy*, p. 182
32. *Ibid.*, p. 188.

هیدگر نوشته است که تنها زمانی که ما به سوی آنچه به نقد مورد اندیشه بوده رهسپار می‌شویم، به سوی آنچه هنوز باید بدان اندیشید کشیده می‌شویم:

H. Heidegger, Identité et différence, *Questions*, tran. H. Corbin et et al, Paris, 1976, vol. 1, p. 283.

33. H. G. Gadamer, *The Idea of Good in Platonic-Aristotelian Philosophy, p. 19.*
34. G. W. F. Hegel, *Lectures On the History of Philosophy*, trans. E. S. Haldane and F. H. Simon, London, 1968, vol. 2, p. 14.
35. *Ibid.*, p. 16.
36. *Ibid.*, vol. 1, pp. 402-403.
37. J. F. Mattei, *L'étranger et le simulacre*, Paris, 1983, pp. 28-31.
38. H. G. Gadamer, *Philosophical Hermeneutics*, trans. D. E. Linge, London, 1977, pp. 82-94.
39. *Ibid.*, pp. 82-83.
40. *Ibid.*, p. 83.

۴۱. مقصود گادامر کارل لبرشت ایمرمان (۱۸۴۰ ــ ۱۷۹۶) شاعر، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس آلمانی است.

42. H. G. Gadamer, *Warheit und Methode*, p. 448/ p. 430. / p. 328.

اثبات نظر گادامر درباره‌ی متون ادبی- هنری چندان دشوار نیست. دشواری آنجا سر برمی‌آورد که متون علمی را بررسی کنیم. نگاه کنید به:

H. G. Gadamer, *Reason in the Age of Science*, M. I. T. press, 1983.

به ویژه نگاه کنید به مقاله‌ی «هرمنوتیک چونان فلسفه‌ی عملی» (۱۱۲ ــ ۸۸).

43. R. Barthes, *Critique et vérité*, Paris, 1966, p. 63. f.

۴۴. پرسش هیدگر، به معنای متعارف واژه، پرسش نیست. هزاران پاسخی است که از پرسش دیگری برآمده‌اند. ژان‌پولن می‌گفت: «پاسخ‌هایی هستند که از پرسش شگفت‌آورترند. چرا که هر پرسش، دست آخر چیزی بیش از یک پرسش نیست، اما پاسخ در واقع هزاران پرسش است».

45. H. G. Gadamer, *Reason in the Age of Science*, p. 100.
46. H. G. Gadamer, *Warheit und Methode*, pp. 445-446 / p. 427 / p. 325.
47. H. G. Gadamer, *Philosophical Hermeneutics*, p. 62.

نقل قولی است از مقاله‌ی «انسان و زبان» (۱۹۶۶).

48. H. G. Gadamer, *Philosophical Apprenticeships*, p. 181.
49. H. G. Gadamer, *Philosophical Hemeneutics*, pp. 62-63.

50. H. G. Gadamer, *Philosophical Apprenticeships*, pp. 179-180.

51. T. Todorov, *Théories du symbole*, Paris, 1985, p. 204.

ریشه‌ی این بحث هومبولت به ارسطو می‌رسد: «زبان نه یک محصول نهایی (ergon) بل یک کنش و نیرو (energeia) است»:

Ibid., p. 205.

52. *Ibid.*, p. 206.

برگزیده‌ی از آثار هومبولت به فرانسوی منتشر شده است:

W. Von Humboldt, *Introduction a l'oeuvre sur le Kavi*, tran. P. Caussat, Paris, 1974.

53. H. G. Gadamer, *Philosophical Hermeneutics*, P. 65.

۵۴. گادامر در مقاله‌ی «مسأله‌ی هرمنوتیک» نوشته است که: «وابستگی آدمیان به یکدیگر بدین معناست که هرکس در مناسبتی که با دیگری می‌یابد کسی است، هرکس گونه‌ای گستره‌ی زبان را تشکیل می‌دهد... هر چیز تازه در قلمرو زبان تازه است»:

H. G. Gadamer, *L'art de comprendre*, tran. M. Simon, Paris, 1982, p. 40.

این کتاب مجلد نخست است از ترجمه‌ی مجموعه‌ی مقاله‌های گادامر به زبان فرانسوی.

55. H. G. Gadamer, *Warheit und Methode*, p. 380/p. 364/ pp. 250-251.

و: «تجربه‌ی زبان گونه از جهان قادر نیست که جایگاهی خارج از خود بیابد، تا خود را همچون ابژه‌ای مطرح کند»:

Ibid., p. 429/ pp. 410-411/ p. 306.

و این حکم تکرار حکم هیدگر در مورد «حضور زبانگونه‌ی هستی ما در جهان» است.

56. *Ibid.*, p. 340 / p. 321/ p. 203.

57. H. G. Gadamer, *Philosophical Apprenticeships*, p. 81.

58. H. G. Gadamer, *Warheit und Methode*, p. 276/ p. 260/ p. 132.

۵۹. تاریخ تاثیر در برابر Wirkungsgeschichte

60. H. G. Gadamer, *Warheit und Methode*, p. 429/ pp. 410-411/ p. 306.

61. *Ibid.*, p. 448/ p. 430/ p. 328.

62. *Ibid.*, p. 253/ p. 238/pp. 106-107.

63. H. G. Gadamer, *Philosophical Hermeneutics*, pp. 95-104.

64. *Ibid.*, p. 97.

65. *Ibid.*, p. 98.

66. *Ibid.*, p. 100.

۶۷. گاستون باشلار نوشته است که آفرینش و پذیرش هنر، هردو، در حکم بازگشت به ایام کودکی است؛ و «معنای پدیدارشناسیک» کودکی حیرت است. کودک به جهان با شگفتی می‌نگرد. همه چیز برایش تازگی دارد. وسرچشمه‌ی شگفتی هاست. عمری که از

سال‌های کودکی گذشت، از آن که دور شدیم، آنگاه از این احساس تنها در هنـــر باخبر می شویم: «شاعر ما را به حیرت وامی‌دارد»:

G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*. Paris, 1984, pp. 119-123.

68. H. G. Gadamer, *op. cit.*, p. 102.

۶۹. بازگفت از مقاله‌ای از اسکار بکر در:

D. Couznes. Hoy. *The Critical Circle, California u. p., 1983, pp. 103-104.*

70. H. G. Gadamer, *op. cit.*, p. 100.

71. *Ibid.*, p. 64.

72. *Ibid.*, p. 75.

۷۳. برگردان فرانسوی در:

J. Habermas, *Logiques des Sciences Sociales*, tran. R. Rochlitz, Paris, 1987, pp. 184-215.

۷۴. برگردان فرانسوی در:

H. G. Gadamer, *L'art de comprendre*, pp. 123-143.

75. J. Habermas, «A Review of Gadamer's *Truth and Method.*»,

F. Dallmayr and T. A. Mc Carthy eds, *Understanding and Social Inquiry*, Notredame u. p., 1977, pp. 335-363.

76. J. Habermas, *Logique des sciences sociales, pp. 239-273.*

77. H. G. Gadamer, *op. cit.*, pp. 147-174.

متن کامل مباحث گادامر و هابرماس در مجموعه‌ای که انتشارات Suhrkamp به سال ۱۹۷۱ منتشر کرد یافتنی است:

Hermeneutik und Ideologiekritik.

۷۸. به گونه‌ای خاص نگاه کنید به بخش سوم مقاله‌ی هابرماس در:

F. Dallmayer and T. A. Mc Carthy eds, op. cit., pp. 351-361.

79. J. Habermas, *Logique des sciences sociales*, pp. 251-252.

80. J. Habermas, *Théorie de l'agir communicationnel*, tran. J. M. Ferry, Paris, 1987, vol. 1, pp. 136-157.

81. H. G. Gadamer, *L'art de comprendre*, p. 140.

82. H. G. Gadamer, *Klein Schriften*, Tubingen, 1967, vol. 1, p. 52.

83. H. G. Gadamer, *L'art de comprendre*, pp. 125-126.

در حقیقت و روش گادامر نوشته است: «زبان رفتار جهانی است که ما درآن زندگی می‌کنیم،» و «جهان خود را در زبان بیان می‌کند»:

H. G. Gadamer, *Warheit und Methode*, p. 419, p426 / p. 401, P. 408/ p. 295, p. 303.

84. H. G. Gadamer, *Philosophical Apprenticeships*, p. 180.

85. J. Habermas, *Logiques des sciences sociales*, p. 192.

برای شناخت مقام بحث گادامر و هابرماس در تکامل بعدی اندیشه‌ی گادامر نگاه کنید به:

G. Warnke, *Gadamer. Hermeneutics, Tradition and Reality*, Cambridge, 1987, pp. 107-138.

و برای شناخت جایگاه این بحث در تکامل بعدی اندیشه‌ی هابرمس نگاه کنید به فصل سوم:

J. M. Ferry, *Habermas, L'éthique de la communication*, Paris, 1987, pp. 117-142.

86. E. D. Hirsch jr., *Validity in Interpretation*, Yale u. p., 1967.

87. E. D. Hirsch jr., *The Aims of Interpretation*, Chicago. u. p, 1976.

88. *Ibid.*, p. 242.

89. *Ibid.*, p. 214.

90. M. Platts, *Ways of Meaning*, London, 1979, p. 2.

برای آگاهی از نظریات جدید معناشناسی، به ویژه جرولد. ج. کیتز، و «کنش گفتار» نگاه کنید به:

K. Allan, *Linguistic Meaning*, 2 vols, London, 1986.

91. E. D. Hirschjr, *Validity of Interpretation*, p. 4.

92. *Ibid.*, p. 214.

۹۳. دقت فکری در برابر اصطلاح لاتین Subtilitas Intelligendi

۹۴. دقت توصیفی در برابر subtilitas Explicandi

95. E. D. Hirsch jr. *op. cit.*, p. 236.

96. *Ibid.*, p. 143.

97. *Ibid.*, p. 144.

98. *Ibid.*, p. 135.

۹۹. نقل از رساله‌ی «درباره‌ی رمان» شلگل در:

Ph. Lacoue-Labarthe and J.- L. Nancy, *L'absolu littéraire*, Paris, 1978, p. 329.

۱۰۰. تفاوتی که هرش میان «معنای اثر» و «تفسیر یا تعبیر آن» قائل است، تا حدودی همانند تفاوتی است که هوسرل میان نشانه همچون «بیان» و نشانه همچون «علامت» قائل بود.

101. E. D. Hirschjr, *op. cit.*, p. 212.

102. *Ibid.*, p. 217.

103. *Ibid.*, p. 218.

104. *Ibid.*, p. 219.

105. *Ibid.*, p. 220.

106. *Ibid.*, p. 221.

107. *Ibid.*, p. 224.

108. T. Todorov, *Symbolism et intéprétation.* Paris, 1978, p. 20.

تودورف این جمله را از کتاب **شکنجه و هنر نگارش** نوشته‌ی لئو اشتروس نقل کرده است.

109. E. D. Hirsch jr, *op. cit.*, p. 135.

۱۱۰. نقل قول‌های از باختین در:

T. Todorov, *Mikhail Bakhtin, le princip dialogique*, Paris, 1981, p. 168.

۱۱۱. مقالهٔ باختین «درباره روش علوم انسانی» (۱۹۷٤) در:

Ibid., p. 170.

۱۱۲. دقت انطباقی در برابر Subtilitas Applicandi که در لاتین به کار می‌رود.

113. H. G. Gadamer, *Warheit und Methode*, p. 291/ p. 274/ p. 148.

114. *Ibid.*, pp. 292-293/ p. 279/ p. 150.

115. E. D. Hirsch jr, «Faulty perspectives», *The Aims of Interpretation*, pp. 117-138.

116. E. D. Hirsch jr, *Valitdity of Interpretation*, p. 46.

۱۱۷. تئودور آدورنو که آثارش به هیچ‌رو در سنت هرمنوتیک جای ندارند، در مورد واپسین شعرهای هلدرلین نوشته است: «نیّت هلدرلین هرچه بود، به معنای زیبایی‌شناسیک، در شکل شعر او نمایان و لحظه‌ای از آن شده است»:

T. W. Adorno, «Parataxe», F. Holderlin, *Hymnes, Elegies*, Paris, 1983, p. 162.

۱۱۸. مفهوم نسل را گادامر از هیدگر آموخت. در **هستی و زمان** هیدگر از نسل یاد کرده است: «تقدیر هستی- آنجا، در (و با) نسل هایش سازنده‌ی تاریخیگری اصیل آن است»:

M. Heidegger, *Being and Time*, p. 436.

و هیدگر خود در پانوشتی تاکید کرده است که مفهوم «نسل» را از آثار دیلتای وام گرفته است (*Ibid.*, p. 498).

119. E. D. Hirsch jr, *op. cit.*, p. 44.

هرش در مقاله‌ای «اهداف تاویل» که پیشتر به آن اشاره داشتم، نقدش از تاریخیگری را دقیقتر شرح داده است. آشکارا در این مقاله، او زیر تأثیر مباحث کارل پوپر است. نقد تاریخیگری البته، با روش تاریخی پژوهش که هرش بدان باور دارد، یکی نیست.

120. *Ibid.*, p. 257.

121. *Ibid.*, p. 258.

122. H. G. Gadamer, *op. cit.*, pp. 280-281/ p. 264/ pp. 136-137.

123. *Ibid.*, pp. 261-262/ pp. 245-246/ pp. 115-116.

124. *Ibid.*, pp. 274-275/ p. 258/ p. 130.

۱۲۵. درست برخلاف اعتراض هرش، هیدگر، گادامر و هرمنوتیک مدرن، متن را زنده به حساب می‌آورند، و میان متنی که به عنوان مثال از سده‌های میانه باقی مانده است، و متنی که هم‌اکنون در افق فرهنگی دیگری نوشته شده است، تفاوتی در توان مکالمه و آشکارگی

معنایی قائل نیستند.

126. H. G. Gadamer, *op. cit.*, p. 369/ p. 353/ pp. 238-239.

ترجمه‌ی فرانسوی در این قطعه که نقل شد، بسیار دقیقتر از ترجمه‌ی انگلیسی است.

فصل بیست

لذت تاویل : ریکور

یکی از راه‌ها برای تحمل زندگی، غرق شدن در ادبیات است. انگار در جشنی جاودانه شرکت داشتن.

فلوبر

۱

پل ریکور فیلسوف و ادیب فرانسوی به سال ۱۹۱۳ در والنس متولد شد. همراه موریس مرلوپونتی مهمترین سخنگوی پدیدارشناسی در فرانسه، و در دهه‌ی اخیر برجسته‌ترین نظریه‌پرداز هرمنوتیک ادبی محسوب می‌شود. ریکور در دهه‌ی ۱۹۳۰ در سوربن فلسفه خواند و شاگرد گابریل مارسل بود. به سال ۱۹۴۸ نخستین کارش را با عنوان **گابریل مارسل و کارل یاسپرس** منتشر کرد. او همواره زیر نفوذ عقاید مارسل درباره‌ی هستی‌شناسی انضمامی و مفـــاهیم هدف، آزادی و امید باقی ماند. در سال‌های جنگ ریکور بازداشت و به آلمان منتقل شد. در زندان کتاب **ایده‌های راهگشا برای گونه‌ای از پدیدارشناسی** ادموند هوسرل را به زبان فرانسوی ترجمه کرد. او در پدیدارشناسی هوسرل، نظریه و روش جامعی را که می‌جست یافت. ریکور از ۱۹۴۹ تا ۱۹۵۷ در دانشگاه استراسبورگ و سپس تا سال ۱۹۶۶ در دانشگاه سوربن پاریس تدریس کرد. از ۱۹۶۶ در نانتر درس داد، اما در سال ۱۹۶۹ در پی دخالت پلیس در امور این دانشگاه استعفاء داد. سپس در دانشگاه لوون به تدریس پرداخت و از میانه‌ی ۱۹۷۰ در دانشگاه شیکاگو در ایالات متحد نیز درس داد. او «مرکز پژوهش‌های پدیدارشناسی و هرمنوتیک» را در پاریس پایه گذاشت؛ و ریاست «انجمن بین‌المللی فلسفه» به عهده‌ی اوست. کتاب **فلسفه‌ی اراده** در حکم آغاز فلسفه‌ی ریکور و همچنان یکی از مهمترین آثارش به شمار می‌آید. مجلد نخست آن با عنوان **ارادی و غیر ارادی** به سال ۱۹۴۹ منتشر شد و مجلد بعدی با عنوان **هدفمندی و توان** شامل دو بخش است: **انسان خطاکار** و **سویه‌ی نمادین شر**، که هردو به سال ۱۹۶۰ به چاپ رسیده‌اند.[۱]
ریکور به سال ۱۹۵۵ کتاب **تاریخ و حقیقت** را که مجموعه‌ای است از رساله‌هایی درباره‌ی مفهوم تاریخ در هرمنوتیک منتشر کرد.[۲] مهمترین آثار ریکور در زمینه‌ی هرمنوتیک عبارتند از: **درباره‌ی تاویل، بحثی درباره‌ی فروید** (۱۹۶۵)[۳]، **اختـــلاف تاویل‌ها** (۱۹۶۹)[۴]، که مجموعه‌ای از رساله‌هاست، **استعاره‌ی زنده** (۱۹۷۵)[۵]، **از متن تا کنش** (۱۹۸۶) که دومین

مجلد رساله های اوست.[۶] کار اصلی ریکور سه مجلد کتاب است که با عنوان **زمان و گزارش** منتشر شده‌اند (از ۱۹۸۳ تا ۱۹۸۵).[۷] آخرین کتابی که از ریکور تاکنون منتشر شده است **خویشتن همچون دیگری** نام دارد.[۸] در صفحاتی افزون بر چهارصد و در جریان ده پژوهش ریکور تمایز میان خویشتن و دیگری را شرح داده است. این اثر فلسفی در مواردی به نظریه‌ی ادبی ریکور مرتبط می‌شود (مثلاً در بحث از جایگاه خویشتن در روایت، و جایگاه راوی، به ویژه در پژوهش ششم).[۹]

ریکور، یکی از بزرگترین فیلسوفان زنده است.[۱۰] ماهیت زبان و معنا، کنش، عنصر ذهنی، متن، گزارش، تاثیر حضور دیگری مسائل مرکزی در مباحث فلسفی، زبانشناسی، نظریه‌ی ادبی، و علوم انسانی دهه‌های اخیر بوده‌اند و پل ریکور در آن‌ها صاحبنظر است. ریکور در زمینه‌های متفاوتی کار کرده است: پدیدارشناسی[۱۱]، هرمنوتیک، اگزیستانسیالیسم، تعالی کانتی، روانکاوی، نظریه‌ی ادبی، نظریه‌ی سیاسی و فلسفه‌ی تحلیلی. ریکور به کارلوس اولیورا گفته است که همواره «شیفته و مجذوب چندگانگی بوده است».[۱۲] ریکور اندیشه‌ی فلسفی را «مسوولیت اندیشه‌ی مستقل» دانسته و بنیان آن را «انتقاد» شناخته است. او نوشته است: «ما همه فرزند انتقادیم». به چشم او هر تاویل گونه‌ای نقد از ریشه‌ها تبار و ماهیت متن و شکلی از انکار حاکمیت معانی و احکام است. او ستایشگر اساتید شک انتقادی جدید است ولی تاکید می‌کند که «با انتقاد باید نقادانه روبرو شویم». این پرسش مهمی در اندیشه‌ی اوست: چگونه اندیشه هم وابسته است و هم آزاد؟ پاسخ را نه در «من می‌اندیشم» یافته است و نه در حاکمیت جهان عینی. ریکور به بسیاری از پرسش‌های فلسفی خود در آثاری که در زمینه‌ی دین و ادبیات نوشته، پاسخ گفته است. در اندیشه‌ی دینی همانقدر نوگراست که در نظریه‌ی ادبی. پروتستان است، اما آنچه از این آیین آموخته نقد است و اعتراض. معتقد است که در نوشتن همواره باید باورهای خودمان را «در گیومه» قراردهیم؛ وآن‌ها را همچون اصول مسلم در نظر نگیریم. خود ریکور بیشتر پیرو کیرکه‌گارد است تا مارتین لوتر. به ایمان فردی دلبسته است و نه به ایمان همگانی. ایمان را مکالمه‌ای درون روح می‌شناسد. گونه‌ای مکالمه که معنای آن پنهان است.

هیدگر می‌گفت: زبان حرف می‌زند، و این حکم اصلی اوست: زبان حرف می‌زند نه انسان. انسان تنها آنجا حرف می‌زند که با زبان همراه باشد. برخلاف آنچه در نگاه نخست به چشم می‌آید، آگاهی در گستره‌ی زبان مسلط نیست. در آغاز به نظر می‌آید که اگر آگاهی تنها در یک زمینه مسلط باشد، این زمینه زبان است، اما چنین نیست. زبان همچون

ابزار ارتباط با دیگری، حدّ آگاهی دیگری و حدّ آگاهی مرا تعیین می‌کند. این قلمرو و کارکرد زبان یکسر بیرون اختیار من است؛ و در عمل مرا متوقف می‌کند. در گوهر زبان فاصله نهفته است. موریس مرلوپونتی گفته بود: «میان فاعل و فعل، فاصله‌ای وجود دارد که ذهن را به توقف وامی‌دارد، چه در گفتن و چه در نوشتن».[۱۳] پس هنگامی که هوسرل در **پژوهش‌های منطقی** معنای ذهنی را گونه‌ای غیـــاب دانست که تمامی کنش زبانی به سودای از میـــان بردن این غیـــاب شکل می‌گیرد و در نتیجه نـــادانسته معنـــا را از میان می‌برد به همین اصل اشاره داشت. «چیزی گفتن» سودای یافتن معنا و «درباره‌ی چیزی گفتن» دلالت معناست.[۱۴] معنای گزاره واقعیتی است بی‌ارتباط به جهان روانشناسیک و فیزیکی که از هدف دلالت‌گونه‌ی زبان جداست. معنا وجود فیزیکی ندارد، بل مورد ناب اندیشه است؛ اما دلالت ما را به واقعیت مرتبط می‌کند. روح زبان حرکت معنای ذهنی به دلالت و مصداق راستین است؛ گذر از معنا به مصداق است. ریکور در گفتگو با اولیورا تاکید کرده است که همواره مفهوم سخن را که در آثار بنونیست آمده به مفاهیمی ترجیح داده است که سوسور و شاگردانش طرح کرده‌اند. چرا که «سخن» منش استوار به منطق مکالمه را داراست: کسی چیزی را به کسی دیگر درباره‌ی چیزی می‌گوید. ریکور چهارسویه‌ی اصلی در این تعریف کشف کرده است: گوینده، شنونده، مایه‌های معنایی و دلالت. این چهارگوشه‌ی سخن است. تمایزی که فرگه میان معنا و مصداق قائل بود، در این شما جای می‌گیرد. معنا را می‌توان در حدّ مایه‌ها جای داد و مصداق را در حدّ دلالت یا موضوعی که از آن یاد می‌کنیم. نقد ریکور به ساختارگرایان از اینجا آغاز می‌شود که اهمیت سخن را درک نمی‌کنند و از چهارگوشه‌ی سخن تنها یکی از گوشه‌ها، یعنی مایه‌های معنایی را مورد بحث قرار می‌دهند.[۱۵] به نظر ریکور سخن نظامی است از معانی متوالی. رشته‌ای از معانی در سخن پذیرفته و رشته‌ای دیگر حذف می‌شوند. در گفتار، هر زبان دارای دلالت معنایی می‌شود. گفتار یعنی ارائه‌ی معانی یا دقیقتر بگوییم ارائه‌ی آن معانی که به سوی مصداق‌ها (جهان واقعی) گذر می‌کنند.

ریکور متن را «ثبت کردن هرگونه سخن در نوشتار» خوانده است.[۱۶] این تعریف نکته‌ی بسیار مهمی دربر دارد: متن وابسته به سخن است، یعنی ساختاری است کامل که به اجزاء تشکیل‌دهنده‌اش (جمله‌ها، واژگان) تقلیل‌پذیر نیست. این کلیّت بر اساس سلسله‌ای از قاعده‌ها ساخته می‌شود که ژانر ادبی آن‌ها را مشخص می‌کند. این قاعده‌ها سخن را به شعر، رمان، نمایشنامه و... تبدیل می‌کنند. درحالیکه متن به ژانر وابسته است، مشخصه‌های خاص خود را هم داراست که آن را با روش بیانی ویژه و رمزگانی خاص آشکار می‌کنند. اما تعریف ریکور دشواری‌آفرین هم هست. او متن را به نوشتار تقلیل می‌دهد

و میان «تثبیت نوشتاری» و بیان گفتاری سخن تفاوت می‌گذارد. نوشتار، اما نظامی در ارتباط انسانی است: نشانه‌های گرافیک (بصری- فضایی) که دو یا سه‌بعدی هستند و پیامی را که تحلیل‌پذیر است دربردارند. اما نوشتار چنانکه ژاک دریدا در نقد به لوی استروس نشان داده است صرفاً به معنای خط و نگارش علامت‌ها یا تصاویر گرافیک نیست.[۱۷] حتی اگر تعریف گسترده از نوشتار را هم بپذیریم (که به هر رو مورد نظر ریکور نیست) باز هم تعریفی که او از متن به دست می‌دهد در حکم تحدید مفهوم متن است. بنا به این تعریف قطعه‌ای موسیقی، هنگامی که شنیده می‌شود متن نیست، و زمانی که نوشته می‌شود (اشکال گوناگون ثبت علامت‌های آوایی، به ویژه نگارش نت‌ها به قاعده‌ی خطوط حامل، کلیدها، خط فاصله‌ها، شماره‌ها و...) متن است؛ یا شعری ازراینرماریا ریلکه وقتی که با آوای بلند ادا می‌شود (به اصطلاح دکلمه می‌شود) متن نیست و هنگامی که در کتابی نوشته یا خوانده می‌شود متن است؛ یا فیلمی گویا متن نیست و فیلمی خاموش متن است. به بیان دیگر، دیدگاه ریکور استوار به پایگانی است که متافیزیک غربی میان گفتار و نوشتار برقرار کرده است. اگر این دیدگاه «کلام محور» را کنار بگذاریم، آنگاه تعریف ریکور را به گونه‌ای دقیقتر ارائه خواهیم کرد: «متن ثبت هرگونه سخن در نظام‌های آوایی و نوشتاری (فضایی- دیدنی) است». بدین سان فیلمی سینمایی، همچون پرده‌ای نقاشی، یا قطعه‌ای موسیقی، یا نوشتاری ادبی یک متن محسوب می‌شود و مقصود از خواندن این متن، نه معنای آشنای خواندنِ نوشتار، بل کنش دریافت از جانب مخاطب در کلیترین شکل آن است.

اساس حکم ریکور در کتاب **استعاره‌ی زنده** کشف گذر معانی به مصداق‌هاست. در هشت مقاله‌ای که در این کتاب آمده است، ریکور این نکته را اثبات می‌کند که استعاره تنها در گستره‌ی سخن شناختنی است. نظریه‌ی بیان کلاسیک از ارسطو تا دوران زوال نظریه‌ی بیان، یعنی تقریباً همزمان با انتشار کتاب پیر فونتانیه **مجازهای سخن** (۱۸۳۰) واحد دلالت‌گونه‌ی استعاره را واژه می‌شناسد (و ساختارگرایی مدرن نیز با این حکم موافق است). به این اعتبار استعاره به معنای جابجایی یا گسترش معنا در حدّ واژگان است و بحث درباره‌ی آن به گونه‌ای نظریه‌ی جانشینی می‌رسد. یعنی استعاره نامی یا واژه‌ای را به چیزی دیگر (بنا به گونه‌ای شباهت میان آن‌ها) تبدیل می‌کند. موضوع نخستین مقاله‌ی **استعاره‌ی زنده**، مباحث ارسطو درباره‌ی مناسبت میان نظریه‌ی بیان و نظریه‌ی ادبی است. ارسطو نخستین فیلسوفی بود که واژه را همچون واحد اساسی استعاره شناخت؛ ریکور نشان داد که ارسطو نام را حامل اصلی استعاره دانسته بود و نه فعل را،[۱۸] و در گام بعد به دگرگونی‌های نام اهمیت داده است. در آثار ارسطو نظریه‌ی جابجایی یگانه راه شناخت استعاره دانسته

شده است، چرا که استعاره «اساساً بیان واژه‌ای دیگر است».[۱۹] مقاله‌ی دوم کتاب ریکور (که جدا از اختلاف ریکور با ساختارگرایان به ژرار ژنت تقدیم شده است، به نشانه‌ی احترام به کوشش ژنت در شناساندن نظریه‌ی بیان) به نظریات پیر فونتانیه و نظریه‌ی بیان در «دوران زوال آن» مرتبط می‌شود. ریکور نشان داد که در نظریه‌ی بیان کلاسیک (که دیدیم اساس آن استعاره- واژه است) استعاره درحدّ یک مجاز مطرح شده است، یعنی دلالت معنایی یک واژه با کاربرد کُدگذاری شده‌ی آن جانشین می‌شود. در گام بعد، استعاره نه در حدّ واژه بل در حدّ گزاره و جمله مطرح شد. ریکور نوشته است که یکی از نخستین کسانی که این نکته را مطرح کرد امیل بنونیست بود. این زبانشناس به دیدگاهی که استعاره را چونان نامی یا واژه‌ای که جانشین واژه‌ای دیگر می‌شود، انتقاد و تاکید کرد که نام چیزی بیش از نشانه‌ای درون رمزگان کلامی نیست. پس، بر اساس مباحث جدید معناشناسیک او استعاره را به جمله یا گزاره مرتبط کرد. سومین مقاله‌ی **استعاره‌ی زنده** مبانی نظری متفاوت را میان استعاره- واژه و استعاره- گزاره روشن کرده است. جدا از بنونیست مباحث معناشناسان انگلیسی، خاصه ریچاردز نویسنده‌ی کتاب مشهور **فلسفه‌ی نظریه‌ی بیان** (۱۹۳۶) نیز مورد بحث ریکور هستند.[۲۰] به نظر ریکور در فلسفه‌ی هرمنوتیک، حتی گذر به استعاره- گزاره نیز نابسنده است و باید هر استعاره را در حدّ سخن مطرح کنیم. نکته‌ی مرکزی و اصلی دیگر شکل استعاره (همچون مجازی درنظریه‌ی بیان) ویا معنایش (همچون واقعیتی در معناشناسی) نیست، بل **مصداق** است. به گفته‌ی ویتگنشتاین (و نیز هوسرل) مصداق هر گزاره «وضعیت چیزها»ست (اما مصداق واژه «چیزی خاص» است) استعاره به این «وضعیت چیزها» ارتباط دارد و ناگزیر در حدّ سخن مطرح می‌شود. استعاره به معنایی که در هرمنوتیک یافته است «توان توصیف مجدد واقعیت» است و منش اصلی آن را باید در سویه‌ی چندمعنایی سخن یافت. خاصه در منش ویژه‌ی سخن ادبی که معنا را به جای آنکه آشکار کند پنهان می‌دارد. می‌بینیم که در بحث ریکور، استعاره «لحظه‌ای از تاویل» است، که در آن معنایی ناگفته (هنوز نامعلوم) وجود دارد. پس سخن ادبی در بنیان خود غیر ارجاعی است، یعنی مناسبتی میان واژه در متن ادبی و مصداقش نمی‌توان یافت. مصداق ادبی از ارجاع به واقعیت (جهان مادی) رهاست. ریکور به یاری آثار فیلسوف امریکایی نلسون گودمن (خاصه کتاب **زبان هنر**) مفهومی تازه از مصداق را طرح کرد. به نظر او استعاره مجازی در نظریه‌ی بیان است که سخن ادبی و فلسفی با آن نیروی خاصی می‌یابد: نیروی توصیف مجدد واقعیت. این مایه‌ی اصلی مقاله‌ی هشتم ریکور در **استعاره‌ی زنده** است، مقاله‌ای که به سخن فلسفی اختصاص یافته است.

ریکور گفتگویی با روزنامه‌ی **لوموند** داشت؛ پرسشگر از او پرسید که چرا بیش از دیگر

فیلسوفان، استعاره را مهم می‌داند. ریکور پاسخ داد: «استعاره سویه‌ی آفریننده‌ی زبان است». استعاره آن دسته از تجربه‌های ما را که بیان‌ناپذیرند، بیان می‌کند، یعنی آن تجربه‌هایی را که در منطق زبان هر روزه نمی‌گنجند. کارکرد اصلی استعاره وارد کردن سویه‌هایی از شیوه‌ی زندگی ما به زبان است. این مفهوم از استعاره ما را به نظریه‌ای کلی درباره‌ی «خیال» می‌کشاند و این بحث پیشینه‌ای طولانی در سخن فلسفی دارد. در واقع، کانت این بحث را آغاز کرده است. تخیل نه بازسازی یا بازآفرینی چیزی غایب، بل به معنای دقیق واژه، آفرینش چیزی تازه است.[۲۱] با خواندن این گفتگو می‌توان نتیجه گرفت که استعاره مرکز بحث ریکور و هسته‌ی اصلی تداوم معنایی آثار اوست. ریکور شرح داده است که هر اثر خود را بر اساس پرسشی پاسخ نایافته در اثری پیشین نوشته است. در پایان «نظریه‌ی اراده»ی خود با این پرسش روبرو شد: اراده‌ی به شر چیست؟ پس سویه‌ی نمادین شر را نوشت. اما این کتاب پرسش معنای نماد را طرح کرد، که پاسخ به آن به دو گونه‌ی متفاوت اسطوره‌شناسیک و روانشناسیک ممکن بود. فروید نیز نسبت این دو گونه را در بحث از نماد دانسته بود. ریکور، معنای «درونی» نماد را به فاصله‌ی زبان با معنا، یا استعاره، نسبت داد. نظریه‌ی ادبی ریکور، تا حدودی بر اساس ضرورت پاسخ گفتن به ساختارگرایان شکل گرفت، اما هسته‌ی اصلی بحث یافتن حلقه‌ی گمشده‌ی نسبت زبان و معنا بود. استعاره‌ی زنده در پی این بحث، پرسش زمان را طرح کرد که موضوع اصلی زمان و گزارش شد. کتابی که همچنان سودای یافتن نسبت زبان و معنا را بازتاب می‌کند.

از آنچه آمد، دستکم این نتیجه را می‌توان گرفت که اندیشه‌ی فلسفی ریکور به سامان و دقیق است. نوشته‌هایش در چهل سال گذشته هریک بخشی از این سامان اندیشه‌ی فلسفی را بازتاب می‌کنند. رساله‌ای که ریکور با عنوان «درباره‌ی تاویل» در ۱۹۸۳ نوشت جدا از دارا بودن این ویژگی کمیاب که متنی است ساده، تصوری از وحدت درونی اندیشه‌ی ریکور را نیز پدید می‌آورد. در این رساله ریکور از ریشه‌های فلسفه‌ی کار خود (کانت، هوسرل، هیدگر) نوشت و جایگاه مفاهیم گوناگونی همچون تاویل، کنش، نماد و مجاز را در فلسفه‌ی خود روشن کرد.[۲۲] ریکور در این مقاله، و نیز در بسیاری از مقاله‌های کتاب **اختلاف تاویل‌ها**، نشان داد که زبان صرفاً در تحقق یا کاربرد گفتاریش، به کار نشانه‌گذاری چیزها نمی‌آید، بل پیش از هر چیز گونه‌ای بیان است. در گفتار، کسی به کسی دیگر از چیزی می‌گوید، و زبان همواره مشروط است به این از، از چیزی گفتن، از موضوعی، ازجهانی، از واحدهایی و افرادی. این حکم در **استعاره‌ی زنده** با دقت بیشتری مورد تحلیل قرار گرفت. معنا در تحقق زبان یعنی در گفتار، آشکار می‌شود و دلالت و مصداق در سخن. استعاره، حرکت از معناست به مصداق، از زبان تحقق یافته یا گفتار فردی

به سخن که مقوله‌ای کلیتر است. زبان در ژرفای نهانیش، توان «نمایان شدن چیزی به جای چیز دیگر» است. اساس نشانه‌شناسیک زبان، یعنی «به جای چیزی بودن» در جهان استعاره جای می‌گیرد: «استعاره نیرویی است که با آن سخن می‌تواند واقعیت را بسازد».[۲۳] بدین سان رویکرد ریکور به زبان یکسر با رهیافت زبانشناسیک و ساختارگرا تفاوت دارد. در مقاله‌ی «ساختار، واژه و رخداد» ریکور از «محدودیت های روش ساختارگرا» یاد کرد. به گفته‌ای او این روش تنها در مواردی خاص معتبر است: ۱) آنجا که می‌توان در نظامی بسته و محدود پژوهش کرد ۲) آنجا که می‌توان دسته‌بندی عناصر درونی نظام را قطعی دانست ۳) آنجا که می‌توان عناصر ساختار را در مناسبات ضدیت و تخالف، قــرار داد ۴) آنجا که می‌توان با دقت ترکیب های ممکن را محاسبه کرد. به نظر ریکور مورد استفاده‌ی اصلی ساختارگرایی «علم دسته‌بندی» است، و برداشت تازه‌ای که چامسکی در مورد ساختار مطرح کرده است، نمایشگر پایان ساختارگرایی است که خود را «علم دسته‌بندی، طبقه‌بندی‌های قطعی و ترکیب های مسلم و پذیرفته شده» می‌دانست.[۲۴] به یاد آوریم که تروبتسکوی و واجشناســان مکتب پراگ، از همان آغاز اعتراف می‌کردند که ساختارگرایی علم دسته‌بندی هاست.

تروبتسکوی برخلاف نظر رایج روزگارش، که انواع واج ها را با دسته‌بندی‌های مشهور علوم طبیعی (به ویژه جانورشناسی و گیاهشناسی) قیاس می‌کرد، معتقد بود که در زبانشناسی نمی‌توان به سادگی عناصر را بر اساس شباهت های آنها در یک رده گرد هم آورد، تنها باید دانست که کدام شباهت یا تمایز خاص، دارای سویه‌ی کارکردی در زبان است.[۲۵] در طبقه‌بندی جانوران، می‌توان آن‌ها را بر اساس مشخصه های همانند (اندازه، استخوان‌بندی، رده های حیوانی و غیره) دسته‌بندی کرد. دسته‌بندی قطعی، نهایی و درست وجود ندارد. شاید حیوانی خاص را به گونه‌ای درست یا نادرست در یک دسته‌بندی جای دهیم، اما دسته‌بندی خود نمی‌تواند درست یا نادرست باشد، و به واقعیت های علمی ارجاع نمی‌شود. گونه‌ای «یاری روش‌شناسیک» به کار پژوهش است. اما در واجشناسی می‌کوشیم تا بدانیم که کدام دسته از تمایزها به راستی در زبان کارآیند. اینجا دسته‌بندی باید بر اساس امکان یا کارآیی عناصر ارزیابی شود و درست باشد. در نهایت نظام دسته‌بندی که ساختارگرایی در پی آن است باید کارآیی یا کارکردهای عناصر را از راه پژوهش ارتباط درونی آن‌ها با یکدیگر دریابد. ریکور به تاکید نوشته است که ساختارگرایی، ضد پدیدارشناسی است، چرا که صرفاً مناسبات میان پدیدارها را بررسی می‌کند و نه مناسبت آن‌ها با «موضوع» را.

ریکور می‌نویسد که ساختارگرایی بر پایه‌ی این پیش‌فرض ها استوار است: ۱) زبان

موضوعی است که می‌تواند به گونه‌ای علمی مورد پژوهش قرار گیرد ۲) میان علم وضعیت‌های نظام و علم دگرگونی‌ها تفاوت هست. مورد نخست باارزشتر و کارآتر است ۳) در هر موقعیت نظام موارد مطلق وجود ندارد، بل صرفاً مناسبات میان موارد وجود دارد، از این رو نظـــام به نظام نشانه‌ها تبدیل می‌شود، نشانه‌هایی که صرفاً بر اساس تمایزشان از یکدیگر شناخته می‌شوند ٤) مجموعه‌ی نشانه‌ها نظامی بسته و خودکار است، نظامی که از وابستگی درونی عناصر تشکیل شده است. ریکور می‌نویسد که در ساختارگرایی هر نشانه در نسبت با موضوعی دیگر که بیان یا جانشین آن است، دانسته نمی‌شود، بل از مناسبت با دیگر نشانه‌ها در کل نظام شناختنی است. از این رو ساختارگرایی نیّت اصلی کاربرد زبان یعنی منش دلالت‌گونه‌ی آن را فراموش می‌کند و از چهارگوشه‌ی سخن یعنی، گوینده، شنونده، مایه‌های معنایی و دلالت صرفاً مورد سوم را مورد بحث قرار می‌دهد. اما جدا از انتقادها و فاصله‌ها باید دانست که ساختارگرایی و هرمنوتیک زمینه‌های بحث مشترک بسیار دارند. زبانشناسی ساختارگرای سوسور، یاری زیادی به حل مسائل هرمنوتیک می‌کند، زیرا نظر تمایز همچون نتیجه‌ی شکلی ناب، همراه با مفهوم ماهیت دلخواه و قراردادی نشانه‌ها، زبان را به نظام اصلی نشانه‌ها و مناسبات درونی آن‌ها تبدیل می‌کند. هرچند ریکور در همین مورد نیز انتقادهایی به ساختارگرایان دارد و مثلاً در نقد به روش لوی استروس در بررسی **منطق اساطیر** نوشته است که بنا به این روش «نمی‌توان اسطـــوره را از زمینه‌ی روایی آن متمایز کرد»[۲۶]، اما به هر رو باید گفت که بررسی ساختاری گونه‌ای پیش‌بینی پیدایش بررسی هرمنوتیک است، خاصه آنجا که بحث ناگزیر در زمینه‌ی ارتباط معنایی پیش می‌رود. به هر رو، دو آیین بیش از آنچه نخست می‌نماید، با یکدیگر شباهت دارند.

۲

ریکور همچون گادامر معتقد است که نیّت مولف هرچه باشد، اهمیتی ندارد و به هر رو معنای متن از آن جداست. به نظر ریکور هرگونه شناخت بنیانی در (و با) زبان ممکن است و هر گزاره ی زبانی معناهای بسیار دارد که شماری از آن معانی در (و با) سخن یافتنی هستند. ریکور نشان داد که معنای متن یکی نیست و به نقل از اگوستن قدیس از «نشانه‌ی برگردان شونده» یاد و تاکید کرد که «معنای هر متن، در هر گونه دلالت دگرگون می‌شود». ریکور از روش فروید مثال آورد که «همواره در پی معنای گمشده» بود، و در سویه‌ی نمادین شر نماد را «حضور چندمعنایی» خواند: «نماد عبارت از هرگونه ساختار دلالت‌گونه‌ای است که درآن معنای آغازین و صریح، همراه خود معناهای دیگری را پیش می‌آورد، و این معناها نامستقیم و صوری هستند و اهمیتی درجه دوم دارند وصرفاً از راه معنای نخستین شناخته

می‌شوند».[۲۷] پس، ارزیابی نمادها در حکم یافتن معنا یا معناهای پنهان است: «تاویل آن کارکرد ذهن است که معنای پنهان را در معنای قابل شناخت طرح کند؛ و حدود معنای ناشناخته و نهفته در معنای بیانی یا ادبی را روشن نماید».[۲۸] تنها در زبان، نظام دنیوی، اشتیاق و خیال قابل بیان می‌شوند، و گفتار همواره برای شناخت جهان ضروری است. درست به همان شکل که رویاها ناشناخته می‌مانند، مگر آنکه از راه زبان، گزارش یا روایت شوند، حتی روایتی در ذهن یا آنچه مارتین هیدگر آوای درونی، یا به عبارت دقیقتر چندین بار «زبان درون» خوانده است. می‌توان حکم ریکور را به گونه‌ای دیگر شرح داد: هرگونه بیان (و مقصود از بیان کلیترین شکل انتقال معناست) مثلاً گزاره‌های زبانی، انگاره‌ای در ذهن، پرده‌ای نقاشی، نمایی سینمایی، جمله‌ای موسیقایی، یک عکس و... آنگاه که درک می‌شود، یا به بیان بهتر در مکالمه‌ای با ذهن مخاطب قرار می‌گیرد و کسی می‌کوشد تا معنا یا معانی آن را درک کند، سویه‌ی نمادین دارد، و از این «نمادسازی» راه گریزی نیست. زیرا تاویل به زبان و گفتار (حتی گفتار ذهنی یا «زبان درون») وابسته است و در گوهر زبان فاصله‌ی بامعنا، و «بسیاریِ معناها» نهفته است. هر تاویلِ بیان یعنی پی بردن از آنچه هست به آنچه نیست، از حضور به غیاب، از دال به مدلول، از مدلول (تصوری ذهنی) به مدلولهای دیگر... به همین دلیل کسی که می‌گوید از این گفته‌ی من معنایی جز آنچه می‌خواهم استنتاج نکنید (همچون هامپتی دامپتی که به آلیس چنین می‌گفت) یا هنرمندی که از مخاطب طلب می‌کند که آثار او را، یا حتی لحظه‌ای از یک اثر او را، چنانکه هست درک کنند و در آن «معـانی نمادین را جستجـو نکنند» می‌خـواهد (و می‌پندارد که می‌تواند) یک معنا را به عنوان یگانه معنای آن اثر یا آن لحظه مطرح کند، بی‌دقت به این واقعیت که در فراشد رویارویی مخاطب با اثر، در هر لحظه معناهای بسیاری آفریده می‌شوند که چه بسا در تضاد با معنای مورد نظر او هستند.[۲۹]

مسأله‌ی بنیانی هرمنوتیک، ارائه‌ی مفهومی دقیق و صریح از تاویل است. تاویلی که دارای دو مشخصه‌ی اصلی باشد: ۱) به زمینه و گستره‌ی متن مرتبط باشد ۲) دارای ویژگی‌های شناخت- شناسیک باشد. منش نخست به استقلال متن نوشتاری (استقلال از نیّت مولف و از تعیّن‌های اجتماعی- روانی نگارش) مرتبط می‌شود. این دشواری، در زبان گفتاری حضور ندارد، یا به بیان دقیقتر، در جریان گفتگو از میان می‌رود: «در زبان نوشتاری، اما، سخن باید خود به زبان آید. تاویل از اینجا برمی‌خیزد که مناسبت نوشتن ــ خواندن شکل ویژه‌ای از مناسبت میان گفتن ــ شنیدن در زبان گفتاری، نیست».[۳۰] مشخصه‌ی دوم، تاویل را در برابر توصیف، تفسیر و شرح قرار می‌دهد. تاویل گونه‌ای درگیری خواننده در آفرینش معناست و از این رو هرگونه تاویل، «تاویلی شخصی» است. به گمان

ریکور شناخت متن راهگشای شناخت استعاره است. در زبان گفتاری، دو جانب بحث، سرانجام به وضعیتی مشترک (جنبه‌ای از واقعیت که در همان زمان گفتگو حاضر است) می‌رسند. دلالت در زبان گفتاری، اشاره به موردی حاضر است.[۳۱] اما در زبان نوشتاری دلالت به موردی حاضر ناممکن است. اشعار، رساله‌ها و داستان‌ها (همچون نوشتارهای علمی، فلسفی، و...) از رخدادها، وضعیت‌ها، شخصیت‌ها، و چیزهایی سخن می‌گویند که هیچ‌یک حاضر نیستند. «اما با وجود این متون ادبی درباره‌ی جهانی ویژه و زاده‌ی همین متون هستند... جهان متن مجموعه‌ی دلالت‌های متن است».[۳۲] این ماهیت دلالت در اثری ادبی نتیجه‌ای مهم در شناخت معنای تاویل دارد: معنای اثر پیش از پدید آمدنش وجود نداشت، بل پس از آفرینش به وجود می‌آید. بیشتر از اینکه چیزی پنهان باشد که همچون هرمنوتیک کلاسیک کشف آن را رسالت خود بدانیم، چیزی است آفریدنی.

ریکور در مقاله‌ی «استعاره و مسائل اصلی هرمنوتیک» نوشت که هرمنوتیک ناگزیر است جایگاه استعاره را در «بنیان یا شالوده‌ی اثر» بیابد. او به مسأله‌ی طرح در نظریه‌ی ادبی ارسطو اشاره کرد،[۳۳] و نوشت که در سایه‌ی طِرح تراژدی، اجزاء آن یعنی شخصیت‌ها، اندیشه‌ها، لفظ و غیره معنا می‌یابند و یکی از اجزاء لفظ، یعنی استعاره نیز به طرح وابسته است.[۳۴] از طریق طرح تراژدی، استعاره با بنیان اثر هنری یعنی تقلید مرتبط می‌شود. طرح نهایی تراژدی همان تقلید از کنش انسانی در طریقی ادبی است. استعاره به این بنیان «تقلیدگونه» وابسته است. گونه‌ای بازآفرینی معنا و واقعیت دوم است، بی اشاره‌ی مستقیم به واقعیت نخست. از سوی دیگر اهمیت کنش همچون سرچشمه‌ی تقلید، به گونه‌ای بسیار پیچیده در استعاره نمایان می‌شود. کنش‌های آدمی چندمعنایی هستند، و به این اعتبار هر کنش «بنیانی استعاری» دارد. شماری از مقاله‌های ریکور در دهه‌ی ۱۹۸۰ به بررسی کنش‌های انسانی اختصاص یافته‌اند و در مجموعه‌ی از متن تا کنش گردآوری شده‌اند. منش چندمعنایی کنش به این معناست که جدا از نیّت فاعل، هر فعل یا هر کنش، معناهای گوناگون می‌یابد. بنیان بررسی هرمنوتیک متن، پس به کار شناخت کنش‌های انسانی هم می‌آید. اینجا هم می‌خواهیم معناهای متعدد را کشف کنیم، یا به گفته‌ی ریکور بیآفرینیم. مقاله‌ی ریکور «الگوی متن: کنش‌های بامعنا همچون متن» (۱۹۷۱) به همین نکته اختصاص دارد.[۳۵] در این مقاله ریکور شرح داد که کنش‌های بامعنا، موضوع علم هستند، اما تنها به این شرط که گونه‌ای تبلور عینی قاعده‌ها و کنش‌ها وجود داشته باشد که همچون سخن در مورد جمله‌های نوشتاری عمل کند، یعنی محدودیت‌ها و دامنه‌ی معنایی آن‌ها را تعیین کند. همانطور که سخن تعیین‌کننده‌ی متن است، کنش نیز از سوی محدوده‌ی معنایی و دلالت گونه‌ای تعیین می‌شود که شناخت آن موضوع اصلی بحث فلسفی درباره‌ی کنش

است. کنش همچون متن تمامیتی بامعناست که باید در کل شناخته شود، و در آن نیّت فاعل نقش تعیین‌کننده‌ای ندارد. معنایش از تاویل‌ها و تفسیرهای علت آن شناخته می شود. هر کنش دارای معنا و مصداقی است، هم ساختاری درونی دارد که جهان ممکنی را طرح می سازد، و هم معنایی یا مصداقی بیرونی دارد. تعریف ارسطو از تراژدی که بنیان طرح آن، تقلید آفریننده‌ای از کنش آدمی معرفی شده است، ما را به این نتیجه می رساند که تراژدی صرفاً بیان یا توصیف کنش نیست، بل تاویل آن است، یعنی کنش را در موقعیتی برتر قرار می‌دهد و آن را شریفتر و کاملتر از آنچه هست به نمایش می‌گذارد. جنبه‌ی آفریننده‌ی تراژدی (و تاکید بر آن) در مورد کنش نیز کارآست. اینجا هم کنش تاویل می شود و معنایی ژرفتر می‌یابد و در افق دلالت‌های معنایی ویژه‌ای جای می‌گیرد که در سویه‌ی فردی به خیالپردازی و در سویه‌ی اجتماعی به ایدئولوژی وابسته است.

زبانشناسان اصطلاح «چندمعنایی» را آسان به کار می‌برند، آنان هر واژه یا نامی را که دارای معناهای متفاوت باشد، با این اصطلاح معرفی می‌کنند. به نظر امیل بنونیست، چنین واژه‌ای در سویه‌ی نشانه‌شناسیک زبان یک شکل و در سویه‌ی معناشناسیک زبان چند شکل دارد.[۳۶] می‌توان گفت که هر متن در سویه‌ی نشانه‌شناسیک یک شکل دارد و در سویه‌ی معناشناسیک چند شکل. از این‌رو روش نشانه‌شناسی و ساختارگرایی، ناگزیر به این فرض می رسد که هر متن دارای یک معناست و نه بیشتر، و «علم ادبی» وظیفه‌ی کشف آن معنا را دارد، هرگاه ساختارگرایان به درک سویه‌ی چندمعنایی متنی موفق شوند، به این معناست که از روش راست‌کیش و سختگیر کار خود گسسته‌اند، علم ادبی را کنار گذاشته‌اند، و در بهترین حالت به هرمنوتیک روی آورده‌اند. ریکور در مقاله‌ی «آفرینش در زبان»[۳۷]، مفهوم چندمعنایی را به «سخن» نیز گسترش داد. چون هر واژه در یک جمله چندمعنایی است، و معنایی ویژه را از مناسبت با زمینه‌ای خاص به دست می آورد، تنها با تاویل می‌توان امکانات معنایی را شناخت. فراشد تاویل امکان می‌دهد تا تمامی تعیّن‌های معنایی را بررسی کنیم و معنای ویژه‌ای را برای پیام خاصی در شرایط مشخصی بشناسیم.[۳۸] ارسطو واژه‌ی «هرمنیا» یا تاویل را در دومین بخش ارغنون به کار برده بود. او نشان داد که نه تنها واژگان نمادهای موقعیت‌های ذهن هستند، بل سخن به گونه‌ای بنیادین در حکم تاویل واقعیت است. اگر چندمعنایی مشخصه‌ی واژگان باشد، پس ابهام مشخصه‌ی سخن است. از این‌رو ریکور نپذیرفت که زبان آرمانی و ناب وجود دارد، زبانی که در آن هر واژه یک معنا و هر جمله یک معنای صریح و کامل، و هر متن یک دلالت داشته باشند، و زبان تصویر یا بازتابِ دقیق و عالی ساختار واقعیت‌ها باشد، چنانکه آرمان و

آرزوی لایبنیتس بود، زمانی که از منش فراگیر زبان یاد می‌کرد، یا به شکلی دیگر آرمان راسل در **اصول ریاضیات** بود. ویتگنشتاین، اما خوب می‌دانست که این آرزویی محال است.[۳۹] بدین سان استعاره هم در گفتار و هم در سخن اهمیت دارد، زیرا چندمعنایی را به گونه‌ای سازنده به کار می‌گیرد. این مجاز اصلی در نظریه‌ی بیان‌گونه‌ای کاربرد نامستقیم معناست؛ و نکته‌ی بنیادینش سویه‌ی نوآوری معنایی است. هدف زبان طبیعی و هر روزه ارتباط است و تقلیل ابهام (هدف نهایی حذف ابهام است). هدف زبان علمی (چونان زبان حقوقی) رسیدن به تک معنایی است. اما زبان ادبی که ریکور آن را زبان استعاری می‌نامد، در پی تبیین مجدد واقعیت است. اینجا مسأله این نیست که آیا زبان استعاری به واقعیت دست می‌یابد یا نه. چنین پرسشی بیانگر این خوش‌پنداری است که ما به نقد واقعیت را شناخته‌ایم. زبان استعاری واقعیت دیگری می‌آفریند. هدف سخن استعاری، تک‌معنایی نیست؛ برخلاف، افزودن به معانی است، از راه درهم شکستن قاعده‌ها و افزودن به زبان.[۴۰]

الگوی هرمنوتیک گادامر یعنی تاویل همچون مکالمه در آثار ریکور کامل شد. گادامر مفهوم «متناسب» را در بیان نسبت میان تاویل‌کننده و متن به کار برده بود، ریکور این معنا را با اصطلاح «اختصاص دادن» به گونه‌ای کاملتر بیان کرد. این اصطلاح نسبت متن را با زمینه‌ی آن روشن می‌کند. تاویل متنی که از گذشته به جا مانده، مبارزه‌ای است با فاصله‌ی تاریخی میان دو زمینه‌ی متمایز. یکی به زمان نگارش متن تعلق دارد و دیگری به روزگار تاویل. تاویل‌کننده با اختصاص دادن متن به زمینه‌ی دورانش، بر این فاصله پیروز می‌شود. ریکور اختصاص یافتن متن به زمینه‌ی امروزی آن را «منش کنونی تاویل» خواند.[۴۱] پس، هدف تاویل «اختصاص یافتن» متن به زمینه‌ی کنونی یا «امروزی شدن معنای متن» است. نکته‌ی مرکزی در «اختصاص یافتن» این است: آیا متن می‌تواند به زمینه‌هایی اختصاص یابد که یکسر با آن بیگانه‌اند؟ دشواری به ویژه در مورد اثر هنری آشکار است: آیا متون ادبی و هنری زمینه‌ی معنایی یکسر آشنا و ویژه‌ی خود را می‌آفرینند، یا فراسوی خود می‌روند و می‌توانند در زمینه‌ای بیگانه و ناآشنا نیز معنا داشته باشند؟ گادامر به نکته‌ی مهم دلالت معنایی متن، چندان توجه نداشت. برخلاف او ریکور به این نکته پرداخته است. او بحث قدیمی فرمالیست‌ها را در مورد استقلال متن پذیرفت و آن را با مباحث هرمنوتیک همراه کرد. «من» در نگارش ناشناخته است، پاری از آثار ادبی زمینه‌ی خاصی ندارند و حتی وجود هر شکل، زمینه‌ی خاص را انکار می‌کند. این نکته‌ها تاویل را ضروری، اما بسیار دشوار می‌کنند. ریکور میان «دلالت گفتار» و «بیگانگی دلالت» یا دلالت نوشتار تمایز می‌گذارد. مناسبتی متقابل و گونه‌ای از مکالمه میان نویسنده و خواننده‌اش نمی‌توان

یافت. این ادعا نادرست است که خواندن در حکم مکالمه‌ای است میان خواننده و نویسنده «مکالمه یعنی مبادله‌ی پرسش‌ها و پاسخ‌ها، چنین مبادله‌ای میان نویسنده و خواننده وجود ندارد، نویسنده به پرسش‌های خواننده پاسخ نمی‌دهد... خواننده در لحظه‌ی نگارش غایب است و نویسنده در لحظه‌ی خواندن». [۴۲] ریکور، همچون دریدا، گفتار و نوشتار را از هم جدا می‌داند و نمی‌پذیرد که نگارش بازتاب یا بَرگردان کنش گفتار است. هرچند به نتایج رادیکالی که دریدا طرح می‌کند، نمی‌رسد؛ و اساساً آن نتایج را نمی‌پذیرد.

می‌توان با متنی مکالمه داشت، بی‌آنکه به شخصی (یا مولفی) پشت آن رجوع کرد. زبان خود حرف می‌زند. ریکور نیز چون فوکو و بارت نوشته است که باید نویسنده را مرده‌ای انگاشت و با متن مناسبت کامل برقرار کرد. مفهوم «جهانِ متن» در آثار ریکور از نتایج همین استقلال متن از مولف برخاسته است. البته که «جهان متن» با دنیای خواننده و دنیای مولف رابطه دارد، اما آنچه تعیین‌کننده است، نه این مناسبات بل حدود جهان متن است. [۴۳] ریکور با طرح تمایز میان کارکردهای دلالت‌گونه‌ی گفتار و نوشتار، به این نتیجه رسید که گفتار همواره زمینه‌ی خود را فراهم می‌آورد و این زمینه در حکم (یا ضابطه‌ی) درستی دلالت‌ها در گفتگوست. اما متن، نه تنها گسست در دلالت است، بل در حکم متوقف کردن ارجاع است. در گفتار همواره ارجاع و دلالت، با نشان دادن و نمایش چیزی همراه است، اما در متون ادبی نمی‌توان چیزی را نشان داد، مگر با غایب کردن آن. از این رو در خواندن امکان ارجاع مستقیم حذف می‌شود. به عبارت بهتر ارجاع متن هرگز کامل نیست. ریکور «ایدئولوژی مطلق متن» را رد کرد: «متن، اما، یکسر خالی از دلالت نیست. وظیفه‌ی خواندن، از راه تاویل این است که دلالت را موثر کند. تاویل متنی را که رها و فاقد از وابستگی به جهان است، به جهان پیوند می‌زند، امکان می‌دهد تا متن با متون دیگر رابطه یابد... این مناسبت بینامتنی، جهان ویژه‌ی متون، یعنی ادبیات را می‌آفریند». [۴۴]

گادامر نخست در دسامبر ۱۹۷۰ در کنفرانسی در نیویورک میان دو گونه بینامتنی تمایز گذاشت؛ او گفت که «متون اصلی و ادبی» از «متون توضیحی - تفسیری» (یا «متون دست دوم») جدایند. [۴۵] ریکور گونه‌ای تقسیم‌بندی دوگانه‌ی دیگر ایجاد کرده است: متون اصلی که به معنایی خاص فاقد زمینه‌اند (و آن‌ها را «متون بی‌جهان» نامیده است) از متونی که درباره‌ی متون بی‌جهان هستند و «بازتاب زمینه‌ای خاص محسوب می‌شوند» جدایند. متون اصلی که اشاره و دلالتی به زمینه‌ای خاص ندارند، به خود «بازمی‌گردند» و جهان ویژه‌ی خویش را می‌آفرینند. ادراک این متون از راه ایجاد مناسبتی میان آن‌ها و متون دیگر درست نیست و جنبه‌ی یکه، ناب و اصیل آن‌ها را از میان می‌برد. ریکور در مقاله‌ای با عنوان «الگوی متن» تعداد این متون اصلی را که از ارجاع بیرونی رهایند، یعنی «متون

بی‌جهان یا متونی که جهان خود را می آفرینند» اندک دانست: «تنها شماری از متون سخت پیچیده با این آرمان متون فاقد دلالت همخوان هستند».[۴۶] این متون نه به چیزی در جهان، بل به خود جهان اشاره دارند، یا به زبان هیدگر می‌توان گفت که دلالت این متون نه جهان بل «جهانیّت جهان» است[۴۷] (هیدگر میان جهان چونان جایگاه هستی- آنجا و جهانیّت جهان، یا وجود معنادهنده به جهان تفاوت می‌گذاشت). ریکور در مقاله‌ی دیگری که بیشتر به متون ادبی مربوط می‌شود، حکم داد که متن ادبی «جهان ممکن» را می آفریند. متن ادبی پیش از اینکه به جهان زندگی هر روزه و از پیش موجود اشاره کند، از جهان ویژه‌ی خود یاد می‌کند. متن به معناهای متعارف و معمولی بازنمی‌گردد، بل به معناهای خاص خود بازمی‌گردد: «اثر ادبی آینه‌ی دورانش نیست، بل جهانی را شکل می‌دهد که در خویشتن ساخته است».[۴۸] پروبلماتیک های بعدی دشوارترند: در این «جهانِ متن» نظم و هماهنگی عناصر چگونه شکل می‌گیرند؟ حدود استقلال جهان متن از جهان زندگی هر روزه چگونه تعیین می‌شود؟ مخاطب تا چه حدّ می‌تواند نکته‌ای را در اثر هنری به این دلیل که ویژه‌ی جهان متن است بپذیرد؟ مناسبت رخدادهای جهان متن با زبان کدامست؟ نقش ژانرهای ادبی و سخن در جهان معنایی یک رمان کدامست؟ «زمان» چه نقشی در این جهان متن دارد؟

۳

زمان و گزارش مهمترین کتاب ریکور در سه مجلد و بیش از هزار صفحه منتشر شده است.[۴۹] در این فصل، کتاب ریکور را از دیدگاه نظریه‌ی ادبی معرفی کرده‌ام و مباحث فلسفی آن را ناگزیر کنار گذاشته‌ام. البته بررسی دقیقتر کتاب بی‌توجه به جستارهای فلسفی آن ممکن نیست؛ و این کار باید انجام گیرد. مجلد نخست کتاب **زمان و گزارش** به دو فصل تقسیم شده است: فصل نخست به مباحث اگوستن قدیس و ارسطو در مورد زبان می‌پردازد و سه‌گونه تقلید را در نظریه‌ی ادبی از هم جدا می‌کند. فصل دوم درباره‌ی گزارش تاریخی و زمان است، و اصول بنیادین نظریه‌ی ریکور را در مورد تمایز گزارش تاریخی و گزارش داستانی روشن می‌کند. مجلد دوم با عنوان «پیکربندی زمان در گزارش داستانی» اساس بحث ریکور را در مورد تقلید، نقد به نظریه‌ی ادبی ساختارگرا، و زمان روایی روشن می‌کند. ریکور در بحث از «زمان در گزارش داستانی» از سه اثر برجسته‌ی ادبی سده‌ی حاضر همچون مثال‌هایی یاد می‌کند: **خانم دالووی** ویرجینیا ولف، **کوه جادو** توماس مان، **در جستجوی زمان از دست رفته** مارسل پروست. مجلد سوم کتاب **زمان و گزارش** با عنوان «زمان روایت شده» به دو فصل تقسیم شده است: فصل نخست شرح برداشت پدیدارشناسیک از

زمان است و فصل دوم شرح اساس نظریه‌ی ادبی درباره‌ی داستان، در پایان نظریه‌ی ریکور درباره‌ی زمان روایی طرح شده است. پیش از آغاز بحث در مورد کتاب ریکور باید دو نکته را توضیح دهم: واژه‌ی Recit که در عنوان کتاب آمده است را به گزارش ترجمه کرده‌ام. در خود کتاب ریکور چند بار توضیح داده است که این معنای واژه مورد نظر او بوده است، زیرا هردو معنای گزارش تاریخی و گزارش داستانی را دربرمی‌گیرد. از این‌رو به کاربردن داستان معنای واژه را به گونه‌ای کامل روشن نمی‌کند؛ و به گفته‌ی ژرار ژنت ابهام آن را از میان می‌برد: «بارها واژه‌ی Recit را بی‌توجه به ابهام آن به کار می‌برند، گاه حتی، از این ابهام بی‌خبرند و شاید شماری از دشواری‌ها نیز از همین بی‌دقتی برخاسته‌اند».[۵۰] ریکور وقتی این واژه را به کار می‌برد سویه‌ی سازنده‌ی واقعیت در روایت را مورد نظر دارد. روایت یا گزارش رخدادی تاریخی، سازنده‌ی واقعیت داستانی می‌شود و روایت داستانی گونه‌اش گزارش است. در ادبیات کلاسیک فارسی واژه‌ی «قصه» به هردو معنای گزارش تاریخی و گزارش داستانی می‌آمد. ابوالفضل بیهقی در ابتدای گزارش دستگیری و مرگ حسنک وزیر نوشت: «فصلی خواهم نبشت در ابتدای این حال بر دار کردن این مرد و پس به شرح قصه [خواهم] شد. امروز که من این قصه آغاز می‌کنم...»[۵۱] و بارها در شاهکار این تاریخنویس امین واژه‌ی قصه در مورد گزارش تاریخی به کار رفته است، و افزون بر این بارها، آشکارا آگاهانه، داستان و روایت تاریخی درهم تنیده‌اند. اما در فارسی امروز، قصه صرفاً به معنای داستان به کار می‌رود و نمی‌توان «گزارش تاریخی» را «قصه‌ی تاریخی» خواند. یعنی واژه‌ی قصه آن ابهام مورد نظر ژنت را برنمی‌تابد.

نکته‌ی دوم، اما، شرح بیشتری می‌طلبد. تا پیش از انتشار زمان و گزارش بحث از «موقعیت زمـــان در گزارش داستانی» چندان دقیق نبود. جدا از این واقعیت که ادراک فلسفی از زمان، به ویژه پس از انتشار هستی و زمان هیدگر دگرگون شده است، بحث از «زمان و سخن ادبی» در پله‌های آغازین قرار داشت. شاید مهمترین نکته‌ها را در این بحث، ساختارگرایان ارائه کرده باشند. آنان از مسأله‌ی آشناتر «زمان در زبان» آغاز کردند. رولان بارت در سخنرانی خود در دانشگاه جان هاپکینز، با عنوان «نوشتن: فصل لازم؟» به این نکته پرداخت. مقاله‌ی بارت به کار ریکور در نگارش کتاب زمان و گزارش نیز آمد.[۵۲] بارت از گونه‌ای زمان زبانشناسیک یاد کرد که ویژه و محدود به زبان است و از «زمان گاهنامه‌ای» (اصطلاحی که امیل بنونیست به کار می‌برد) متمایز است.[۵۳] بارت پرسید: آیا می‌توان گفت زمانی مشابه، به عنوان زمان متن یا زمان سخن وجود دارد؟ و در ادامه‌ی متن میان «زمان متن» و «زمان راستین» تفاوت گذاشت. «زمان متن» به «جهان متن» تعلق دارد و این نکته در کتاب ریکور اهمیت زیادی یافت.

نام کتاب، به گونه‌ای پنهان، شکلی از پرسش و پاسخ است. کتاب با پرسش جاودانی فلسفه آغاز می‌شود، پرسشی که یکسان پیشِ روی ارسطو و هیدگر قرار گرفت: زمان چیست؟ ریکور پاسخ را در گزارش می‌یابد: زمان به قالب تعریف مفهومی درنمی‌آید، اما گزارش یا روایت می‌شود. اندیشیدن به زمان یعنی «زمان را روایت کردن».[۵۴] جلد نخست **زمان و گزارش** با دو نکته‌ی مهم آغاز می‌شود. نخستین نکته در اثبات حضور ذهنی زمان در نظریه‌ی مشهور اگوستن قدیس درباره‌ی زمان در جستار «کشش جان» است که در چند اثرش (واز آن میان در **اعتراف‌ها**) آمده است. نکته‌ی دوم در اثبات این حکم است که طرح در **نظریه‌ی ادبی** ارسطو فاقد زمان است.[55] بحث مشهور اگوستن قدیس در فصل یازدهم **اعتراف‌ها** آمده است؛ او آنجا پرسیده است: «پس زمان چیست؟» و ادامه داده است: «اگر کسی این نکته را از من نپرسد پاسخ را می‌دانم. اما اگر کسی بپرسد و من بکوشم تا معنای زمان را برایش شرح دهم، آنگاه پاسخ را نمی‌دانم».[۵۶] اگوستن پرسش را به گونه‌ی دیگر هم مطرح کرده است: خداوند پیش از آفریدن آسمان‌ها و زمین چه می‌کرد؟ آیا زمان پیش از آفرینش هستی وجود داشت؟[57] و خود پاسخ داده است که زمان خداوند «اکنونِ جاودانه» است. فراسوی گذر گذشته به اکنون و به آینده وجود دارد. وجودی که ذاتِ زمان است.[۵۸] گذر زمان جلوه‌ای از این اکنونِ جاودانه است، زیرا در جهان ما، که در گوهر خود از «جهانِ مقدس» متمایز است، ما تنها در گذر زمان می‌توانیم تجربه‌ی انسانی را فراچنگ آوریم. در دنیای ما، تنها در حقیقت گذر زمان، حرکت و کشش جان ممکن می شود. کنش، تعهد ما به پایان و نتیجه‌ی کنش، احکام اخلاقی، دردهای ناشی از تعهد و مسوولیت همه زمانمند هستند. آیا مناسبتی میان حضور فراتر از زمان و به یک معنا «بی زمان» و به معنای دیگر «همه زمان» خداوند و وجود وابسته به زمانِ آدمی وجود دارد؟ اگوستن از راه **درونی کردن** زمان انسانی به این پرسش پاسخ داد. او نوشت که «زمانی حاضر از چیزهای گذشته»، «زمانی حاضر از چیزهای کنونی» و «زمانی حاضر از چیزهای آینده» همه حقایقی در ذهن هستند. این جابجایی زمان‌ها، خاصه گذشته و آینده، کلید ارتباط هستی زمانمند ماست با جاودانگی خداوند. اگر ما جاودانگی خدایی را درک یا بهتر بگوییم «حس» می‌کنیم، از این روست که زمان در نیروی پیکربندی در لحظه‌ی کنونی، نشانی از ابدیت و جاودانگی را به همراه دارد. ریکور ساختار کتاب **اعتراف‌های** اگوستن قدیس را بررسی کرده و نشان داده است که ده فصل آغازین کتاب، شرح سوانح زندگی آگوستن، گذر از دنیای شهوت‌های زمینی به جهان ملکوتی است و در حقیقت در حکم زندگینامه‌ی معنوی او محسوب می شود. این فصول، اما دارای ساختار «گزارش داستانی» هستند و ارتباطی به فصل یازدهم ندارند که اصول نظریه‌ی اگوستن در آن نوشته شده است. در نظریه‌ی اگوستن زمان «ابزار هماهنگی روح»

است؛[۵۹] و به این دلیل او از پرسش قدیمی و تکراری فراتر رفته است: «آیا زمان وجود دارد؟» پاسخ منفی به این پرسش آشناست: زمان وجود ندارد، چرا که آینده هنوز نرسیده و وجود ندارد؛ گذشته هم روزی وجود داشت و اکنون وجود ندارد؛ اکنون هم دستامدنی نیست، به این دلیل ساده که در گذر است و امکان باور به زمان را حذف می‌کند. اما همچنان ما از زمان همچون چیزی موجود، چیزی که بودن آن را می‌توان حدس زد، یاد می‌کنیم و معتقدیم که چیزهای گذشته بودند (وجود داشتند) و چیزهای آینده خواهند رسید (وجود خواهند داشت)، چیزهای کنونی گذرایند (یعنی در ساحت زمانمند جای دارند). پس پرسش عمده در زبان مطرح می شود. می‌گویم: «نه هنوز»، «نه همیشه»، «سرانجام»، «اکنون»، «همیشگی»، «باری دیگر» و... معیار و ضابطه‌ی این نشانه‌های زبانی کدام است؟ استوار بر چه مفهوم یا نظریهای می‌توان «به گونه‌ای زمانمند حرف زد؟» اگوستن می‌پرسد: چگونه زمان هست؟ و خود پاسخ می‌دهد: در ذهن وجود دارد، چونان یاری‌دهنده‌ای به ذهن.

فصل دوم از نخستین مجلد زمان و گزارش بحثی است درباره‌ی نظریه‌ی «طرح» در زیبایی شناسی ارسطو. ارسطو «طرح» را نخست بدون در نظر گرفتن سویه‌ی زمانمند رخدادها طرح کرده بود. او بررسی زمان را به مباحث خود در فیزیک محدود کرد و در نظریه‌ی ادبی طرح را رها از زمان عنوان کرد؛ طرح به همراه تقلید یکی از دو مفهوم اصلی این کتاب اوست.[۶۰] این دو به یکدیگر وابسته‌اند. طرح اساس شعر است و «ترکیب‌کننده‌ی کردارها»[۶۱]. تقلید مهمترین مفهوم زیبایی‌شناسی ارسطو، به معنای تقلید کنش به یاری زبان است. هرگز در خود تعریف نمی شود، بل در شکل کاربردیش (در تراژدی، کمدی و حماسه) مورد استفاده قرار می‌گیرد: «تراژدی تقلیدی است از کرداری جدی، که در خود کامل است...»[۶۲] ارسطو تراژدی را «اساساً تقلیدی» دانسته است:

> نه تنها تقلید افراد، بل تقلید کنش‌ها، زندگی، شادمانی و مصیبت. تمامی شادمانی و مصیبت آدمی شکل کنش دارند، اما در کنش ما افراد انسانی ــ در آنچه انجام می‌دهیم ــ شادی و اندوه ما نهفته است. پس در نمایش کسی به هدف نمایش منش خویشتن، نقش ایفاء نمی‌کند، منش، البته شناخته می شود، اما از راه کنش. پس هدف و نهایت تراژدی کنش‌هایی است که در طرح جای دارند، و هدف همه جا نکته‌ای اصلی است.[۶۳]

در واقع «طرح» به نظر ارسطو شامل تمامی عناصر بود (از جمله شخصیت‌پردازی که آن را با «کنش» مشخص کرده است). مسأله‌ی مناسبت کنش یا

شخصیت‌پردازی با طرح، در مباحث جدید نظریه‌ی ادبی نیز نکته‌ی مرکزی است. هنری جیمز در پیشگفتار **تصویر یک بانو** برای گسترش شخصیت‌ها اهمیتی برابر و حتی بیش از طرح قائل شد.[۶۴] در مورد وابستگی طرح روایی داستان و «گسترش شخصیت‌ها» فرانک کرمُد بحث هنری جیمز را دنبال کرد، به گمان او روایت و کنش بهم پیوسته‌اند، برای گسترش شخصیت‌های رمان و نمایش کنش‌های آنان راهی جز پیشبرد روایت وجود ندارد و پیشبرد روایت، یا کامل شدن «طرح» در گام نخست وابسته است به کنش شخصیت‌ها.[۶۵] این نکته که ارسطو طرح را بی‌زمان می‌شناسد، بحث او را در نقطه‌ی مقابل بحث اگوستن قدیس قرار می‌دهد. ریکور تضاد این دو قطب اندیشه‌ی یونانی- مسیحی غرب را در تاریخ نظریه‌ی ادبی، همواره حاضر دیده است. ادامه‌ی فصول مجلد نخست **زمان و گزارش** تلاشی است برای نزدیک کردن این دو قطب به یکدیگر. ریکور، اینجا سنت فلسفه‌ی هرمنوتیک کلاسیک را ادامه داده است که به گونه‌ای خستگی ناپذیر می‌خواست دو سرچشمه‌ی اصلی متافیزیک غرب یعنی اندیشه‌ی یونانی (به ویژه در پیکر فلسفه‌ی ارسطو) و اندیشه‌ی مسیحی (خاصه در **آیین مسیحیت** اگوستن) را به یکدیگر پیوند بزند؛ و چون به این بنیان فلسفی همچون فراشدی کلی و تاریخی بنگریم، متوجه می‌شویم که همواره از پس توجه به یکی از این دو قطب واکنشی در جهت ایجاد تعادل پدید آمده است. شاید بتوان مباحث رمانتیک‌های آلمانی در نظریه‌ی ادبی را نیز در چارچوب همین تلاش برای حفظ تعادل خلاصه کرد. ریکور در ادامه‌ی مجلد نخست، این بحث مهم را مطرح کرده است که زمان تنها آنجا بدل به «زمان انسانی» می‌شود که استوار به گونه‌ای روایت باشد؛ و گزارش (تاریخی یا داستانی) جایی دلالت‌گری خواهد یافت که شرطی باشد برای بیان شرایط وجود زمانمند.[۶۶] این حکم ریکور راهی است برای طرح «زمان اگوستینی» در **نظریه‌ی ادبی** ارسطو. به نکته‌ی مهمی که در بالا طرح شد، بازگردیم: نسبت میان کنش و طرح. پاره‌ای داستان‌ها، طرحی کامل دارند، اما در آن‌ها از گسترش یا تثبیت شخصیت‌ها اثری نیست. معنای چنین داستان‌هایی مبهم خواهد بود. این ابهام تنها ناشی از فقدان مناسبات درونی و متقابل میان کنش و طرح نیست، بل از منش اصلی طرح که فرازمان است نیز ریشه می‌گیرد. لزوماً عدم گسترش شخصیت‌ها به معنای منش فراتر از زمان طرح نیست. اما این منش، به هر رو، با گسترش شخصیت‌ها همخوانی ندارد. کرمُد از حکایت‌های اخلاقی و تمثیل‌هایی که در **عهد جدید** آمده‌اند، یاد کرد که برای «کسانی که بیرون هستند» روشنگر معانی پیچیده هستند (**انجیل مرقس**، باب چهارم. آیه‌ی ۱۱). این حکایت‌ها، خود مبهم و رازآمیزند، و معنای سرراست و یکه‌ای ندارند. انگار نه به هدف روشن کردن معناها، بل برای مبهم کردن معناها بیان می‌شوند. «آنان که بیرون هستند» باید همچون حواری‌های

مسیح دانا باشند تا رازها را دریابند، وگرنه معنای حکایت‌ها چیزی جز احکام معمولی علم آداب نخواهد بود. کرمُد تاکید کرده است که حکایت‌های کوتاه کافکا نیز دارای چنین منشی هستند. معنای آن‌ها نیز پوشیده و پنهان است؛ شخصیت‌پردازی وجود ندارد و طرح‌ها فاقد ساحت زمانمند هستند.[۶۷]

۴

ریکور بحث دقیقی در مورد جایگاه تقلید در اندیشه‌ی زیبایی‌شناسیک ارسطو دارد. تقلید از نظر ارسطو، گونه‌ای کنش «طبیعی» است، نه طبیعت آدمی، بل طبیعت به معنای مطلق که با واژه‌ی یونانیِ physis مشخص می‌شود، و معنایی هستی‌شناسیک دارد که هیدگر آن را روشن کرده است. ارسطو، معتقد بود که تقلید مایه‌ی سلامت روانی و گسترش نیروی شناخت و نیروهای آفریننده‌ی انسانی می‌شود، یعنی به آدمی امکان می‌دهد تا ماهیت خود یا physika را دریابد. اما ماهیت هستی (بنا به بحث هیدگر) تجزیه‌ناپذیر است. می‌توان گفت که اشاره‌ی ارسطو به ماهیت (یا طبیعتِ آدمی) اثبات همین تجزیه‌ناپذیری بود: تقلید از وجود ما جدا نیست. کنش‌های ما اساساً تقلیدی هستند. هنر پاری از گوهر ماست، زیرا اساساً استوار است به تقلید. به نظر ارسطو تقلید توان یا تحقق توان چیزی است که در طبیعت وجود دارد؛ و ماهیت انسانی را روشن می‌کند. استدلال مرکزی نظریه‌ی ادبی ارسطو همین منش تقلید بود، نه تنها همچون سرچشمه‌ی هنر، بل به معنایی کلیتر همچون منش شیوه‌ی طبیعی انسان در سامان بخشیدن به (و زیستن در) جهان. در نظریه‌ی ادبی می‌خوانیم که تقلید آدمی را از سایر جانوران متمایز می‌کند: «توان تقلید آدمی بیش از همه‌ی جانوران است. انسان پیش از هر چیز از راه تقلید می‌آموزد».[۶۸] تقلید هم ابزار آموزش آدمی است و هم لذت ناشی از دانستن را شکل می‌دهد.[۶۹] رولان بارت، اما در لذت متن این شکل لذت را نپذیرفته است و آن را «خوشی پیش پاافتاده‌ای ناشی از نزدیکی با اشکال آشنای فرهنگی» خوانده است.[۷۰] فروید هم «لذت کشف مجدد موارد آشنا» را آن منش ذهنی می‌داند که «اطلاعات بی‌چون و چرا و پذیرش اقتدار سانسور را موجب می‌شود».[۷۱] رولان بارت بحث ارسطو را بخشی از اندیشه‌های فیلسوف درباره‌ی «نظریه‌ی بیان» دانسته است، وجدا از اعتراف به اهمیت این علم، تاکید می‌کند که پذیرش این علم به گونه‌ای مطلق ممکن نیست، چرا که در نهایت استوار است به «درجه‌بندی» و در حکم «در افتادن به سخن همگان»، که خود بازتاب ایدئولوژیک و توجیه‌کننده‌ی وجود پایگان اجتماعی است. یعنی که بحث از تقلید در افتادن به ورطه‌ی «باورهای جزمی همگان» است.[۷۲]

ریکور، اما به بهترین سویه‌های نظریه‌ی تقلید ارسطو بازگشته و در کتاب استعاره‌ی

زنده نشان داده است که بازخوانی نظریه‌ی ارسطو، ضروری است. تاویل‌های بی‌شماری که از این نظریه مطرح شده‌اند، به ویژه در دهه‌های اخیر و طرح نشانه به جای تقلید، تصوری نادرست از مفهوم ارسطویی تقلید ایجاد کرده‌اند. در استعاره‌ی زنده ریکور تاکید کرده است که اگر بحثی در فلسفه‌ی غرب، به گوهر اصلی نظام تقلید نزدیک شده باشد، بحث کانت در مورد «تخیّل آفریننده» است.[۷۳] اشاره‌ی ریکور نخست به قطعه‌ی سی و دوم از نقد نیروی داوری کانت است، به ویژه جمله‌ی مشهور آن «در پی راهنما بودن، نه تقلید»[۷۴]؛ و بعد به نظریه‌ی «تخیّل آفریننده» می‌رسد. ارسطو معتقد بود که تقلید یکی از مهمترین ابزار طبیعی در دسترس آدمی است تا به یاری آن جهان طبیعی را بشناسد. ریکور با طرح نظریه‌ی کانت و ارتباط آن با ارسطو، نشان داده است که آدمی و جهان طبیعت از یکدیگر متاثرند. هستی طبیعی همچون شکلی ثابت پیش روی ذهن قرار نمی‌گیرد و «شناخت‌پذیر» است.[۷۵] شناخت طبیعت تنها به این معنا نیست که آنچه هست را بشناسیم، بل فهم توان، یا دگرگونی (به زبان فلسفی ایدالیسم آلمانی: شدن) نیز هست. تقلید از طبیعت به این اعتبار در حکم تقلید از توان دگرگونی است. یعنی اثر هنری صرفاً گونه‌ای رونوشت از ابژه نیست، بل گونه‌ای «پیشگویی دگرگونی» و در حکم فهم راز تغییر است. تقلید، نمایش چیزی است که «هنوز» کامل نشده است؛ اما کامل خواهد شد. پس فراتر از این نمایش می‌رود؛ و نمایش به کمال رسیدن است. گونه‌ای حدس است که چه پیش خواهد آمد، یعنی به گونه‌ای ژرف زمانمند است، زیرا از آنچه «هست» به آنچه «خواهد شد» می‌رسد. کارکرد راستین تقلید، همان کارکرد «استعاره» است. ارسطو در نظریه‌ی بیان نوشت: «بهترین استعاره آن است که چیزها را در حال کنش [و دگرگونی] نشان دهد».[۷۶] اساس تقلید نیز نه انسان، بل کنش است و زندگی. پس تقلید و استعاره، شیوه‌هایی پویایند برای شناخت جنبش طبیعت (و هستی). هریک ابزاری کارآیند برای بازتعریف کردن جهان. با هر دگرگونی طبیعت، آنها دگرگونی بعدی را پیش‌بینی می‌کنند و دو راه متفاوتند برای فهم این نکته‌ی پیچیده: «به راستی چه چیز در جهان هست؟»

نظریه‌ی ریکور (برخلاف تمامی تفسیرهای نظریه‌ی تقلید ارسطو) تقلید را زمانمند و در تاریخ می‌بیند. از قیاس تقلید با استعاره، این نکته آشکار می‌شود که تقلید «جایگزین معنایی» طبیعت است، به بیان دیگر، معنایش را کامل و توانی نهفته در آن را آشکار می‌کند. انگار تقلید خود بخشی از توان‌های طبیعت است. حتی بیش از این، گونه‌ای فرارفتن از واقعیت موجود و پیش‌بینی تکامل بعدی آن است؛ اصلی که با فهم امروزی ما از کارکرد هنر خواناست. بحث ریکور از یکسو وابسته است به تعبیری کانتی از نظریه‌ی ارسطو و از سوی دیگر، پیش‌فرض اصلی تجزیه‌ناپذیری هستی را از هیدگر وام گرفته است. نقشی

که ریکور برای تقلید قائل است، ارزش والای هنر را نشان می‌دهد (ارزشی که هگل نیز در پایان «ادیسه‌ی روح» در **پدیدارشناسی ذهن** بـرای هنر قائل است). این منش «پیش‌بینی کننده»ی نظام تقلید در حکم طرح مواردی است هنوز ناآمده و ناآشنا که دستکم پاری از سویه‌های اصلی تکامل آن بر ما یکسر ناشناخته است. طرح تقلید همچون «شناختی پویا» هرگونه هنر دلالت‌گری (هر شکل بیانگری هنری) را در گستره‌ی تقلید جای می‌دهد؛ یعنی هر شکل آشنا و ناآشنا را تقلید می‌خوانیم و آن ضابطه‌ی کهن در تقلید «یعنی شباهت صوری» را کنار می‌گذاریم. اگر ترسیم پرده‌ای نقاشی از یک درخت، یا از یک کوزه، توانی نهفته در دل این دو «ابژه» باشد، درخت و کوزه‌ی نقاشی شده، بیان تکامل بعدی آن‌هاست؛ تکاملی که زمانمند است، و به سوی هدف و نهایتی پیش می‌رود. زندگی طبیعی یا نباتی درخت پایان می‌گیرد، و هرگونه نقاشی از درخت، بیان سویه‌ی محتوم مرگ آن است. نقاشی که از هر چیزی در این جهان «الهام» گرفته است، هر چه ترسیم کند، لحظه‌ای است از آن چیز. شباهت صوری «چیزی بیش از یک امکان» نیست و امکانات بی‌شمار دیگر را «نقاشی غیر فیگوراتیو» کشف کرده است و می‌کند.

ریکور تقلید را همچون پیکربندی می‌داند. گذری از آنچه به نقد پیکر گرفته (و یا حتی آنچه هنوز شکل ناگرفته) به پیکربندی نهایی. هنر به این اعتبار از شکل ناگرفتگی جهان کنش‌ها و تجربه‌های آدمی حکایت دارد. تقلید نشان می‌دهد که جهان گونه‌ای «پیشاپیکربندی» است، شکلی از «پیش طرح» آن معناها که هنوز وجود ندارند و باید یافته شوند، یا ساخته شوند. هنر به این اعتبار (به معنایی که مورد نظر ارسطو بود) یک پراکسیس است. تقلید نشان می‌دهد که ما می‌توانیم معانی و جهان را بسازیم. در آغاز راه در جهان هنوز شکل نایافته، در جهان «پیشاروایی» قرار داریم، ولی در پایان اگر نه همه چیز، خطوط و نکته‌های اصلی را یافته‌ایم و گفته‌ایم، چیزها روایت کرده‌ایم و به عناصر و مناسبات شکل بخشیده‌ایم. مفهوم «پیشاروایی» با خود، مفاهیم «هنوز دانسته نشده» یا «پیشاشناخت» را مطرح می‌کند، گونه‌ای طرح مبهم از آنچه باید بعدها پیش آید و بدین سان آنچه هوسرل eidos می‌نامید، اساس نظام تولید می‌شود. گونه‌ای حضور ذهنی جهان، پیشاشناخت، که میان هنرمند و مخاطب‌هایش مشترک است. اما اثر هنری فراتر از آنان راهی است به سوی شناخت. پس، بازگشت یا دلالت اثر هنری لزوماً به «وضعیت موجود» نیست، بل به «پیشاشناخت» است». این نکته، بحث ریکور را به مباحث فرمالیست‌های روسی نزدیک کرده است.[۷۷] ریکور دو شکل فرعی از نظام تقلید می‌شناسد: ۱) نظام فرعی نخست با بازگشت به آنچه هست، دلالت به جهان موجود دارد. اثر هنری به شکلی ناآگاهانه و رها از خواست و نیّت مولف، بیانگر آینده می‌شود، اما اساس آن (بیان آنچه

هست، تصویرگری دقیق واقعیت) رها از تعیّن‌های تاریخی و امکان دگرگونی است که در ذهن هنرمند جلوه کرده است. ۲) نظام فرعی دوم به پیشاشناخت بازمی‌گردد؛ به آنچه باید باشد (یا شاید باشد) و اکنون جوانه‌هایی از آن دیدنی است. اینجا اثر هنری آگاهانه بیان دگرگونی می‌شود و این دگرگونی را پیش از هر چیز (و مهمتر از هر چیز) در شکل می‌یابد (نمایشنامه‌های ساموئل بکت، پرده‌های کـاندینسکی، موسیقی آنتون وبرن و...) ریکور گفته است: «اگر پیکربندی داستان آن چیزی نباشد که پیشتر در کنش آدمی شکل گرفته است، داستان هرگز دانسته نخواهد شد». به این اعتبار حتی تجریدی‌ترین پرده‌های نقاشی، و صحنه‌های خالی نمایش و قطعه‌ی «چهار دقیقه و سی ثانیه» جان کیج که چهار دقیقه و سی ثانیه سکوت است، اشکال نظام تقلید محسوب می‌شوند.

طرح همچون نقطه‌ی اتکاء معنایی اثر ادبی درونمایه‌ی اصلی اندیشه‌های ریکور در مورد تقلید است. او طرح را پایه‌ی اصلی و مشترک میان اشکال گوناگون سازماندهی جهان خیالی دانسته است. در سده‌های میانه «جهان خیالی» مفهومی آشنا بود (به لاتین: Mundus Imaginalis) جهانی است که هر فرد آن را در ذهن خویش می‌سازد و دنیای پنداشته‌ی اثر هنری قابل قیاس با آن است. برداشت ریکور از طرح، همچون برداشت ارسطو، به‌جهان خیالی نزدیک است: «مقصود من از طرح آن کل ذهنی یا خردگون است که بر سلسله‌ی حوادث در هر داستان حکومت می‌کند».[۷۸] ریکور، بدین سان داستان یا رخدادهای روایت را بیان این کل دانسته است که نهایت ساختار ادبی است و آن را با «شیوه‌ی بودن ما در جهان» قیاس کرده است. برخلاف بارت که طرح را «انرژی و قدرت، باورهای جزمی همگان» می‌نامید و در نتیجه آن را عنصر گریزناپذیر، اما به هر رو منفی کار ادبی می‌شناخت، ریکور از اهمیت بنیادین طرح یاد می‌کند و حتی یک بار آن را «الگوی دانش انسانی» نامیده است. طرح جایگاه راستین زمان است. شناخت و دانش ما وابسته به طرح است و آن را خواه ناخواه در چارچوب زمانی قرار می‌دهیم. دانش همچون طرح محصول کنش و کار آدمی «روی زمان» است: «طرحی که ابداع می‌کنیم به ما امکان می‌دهد تا تجربه‌ی زمانی مبهم، بی‌شکل و در تحلیل نهایی گنگ خود را شکل دهیم و روشن کنیم».[۷۹] طرح به نظر ریکور با «آغاز و پایان» هر گزارش و داستان ارتباط دارد. این طرح زمانمند، روشنگر و شکل‌دهنده‌ی شناخت ما از «هستی در زمان» است. با آن، موقعیت خود را در جهان می‌شناسیم. هر تجربه‌ی زمانمند (تجربه‌ای که در مسیر زمان رخ می‌دهد، با زمان دانسته و شناخته می‌شود) با کنش بیان روایی همراه است. زمان بی‌معناست، مگر آنجا که خود زمانمند می‌شود، یعنی به بیان می‌آید، یا به گفته‌ی ارسطو «روایت» می‌شود. ریکور نوشته است: «زمانمندی آن ساختار وجودی است که در روایت به زبان می‌آید».[۸۰]

خردورزی انسانی و زمانمندی یکجا وجود دارند و از راه مناسبت میان آن‌هاست که «ما به حلقه‌ی رابطه طرح و تقلید، در کتاب نظریه‌ی ادبی ارسطو بازمی‌گردیم».[81]

به نظر ریکور ارسطو از کاربرد منفی (و افلاتونی) تقلید جدا شد تا آن رادر گستره‌ی کنش، پراکسیس و «تولید» مطرح کند. درحالیکه افلاتون در تقلید چیزی جز «بازتاب شکل» نمی‌دید، ارسطو از «شکل‌دهی» یاد می‌کرد، مفهومی که ریکور آن را «پیکربندی» خوانده است. پیکربندی تقلیدی است، فراشدی ادبی- فرهنگی که کنش‌های متقابل و درجه‌های گوناگون کنش‌های انسانی را، یعنی اشکال گوناگون انجام دادن یا به انجام رسانیدن را بازتاب می‌کند. این اشکال ظهور اجتماعی کنش‌های هر روزه‌ی درک پیکربندی را ریکور «پیشاپیکربندی» نامیده است و کنش خواندن یا ادراک پیکربندی را با اصطلاح «فراپیکربندی» مشخص کرده است، و نکته‌ی آخر را گاه «باز پیکری‌بندی» خوانده است. در واقع پیشاپیکربندی، پیکربندی و فراپیکربندی (باز پیکربندی) سه لحظه‌ی یک پراکسیس بهم پیوسته و ارگانیک هستند. استقلال هریک از اجزاء این فراشد، تمایزی روش‌شناسیک است، و درست به همین اعتبار خواندن (باز پیکربندی) لحظه‌ای از پراکسیس آفرینش معناست. برای شناخت تقلید آن جدایی یا استقلال روش‌شناسیک به کار می‌آید، اما باید فراشد پیچیده‌ی تاثیرهای متقابل آن‌ها بر یکدیگر را طرح کرد. «پیشاپیکربندی» در دانایی عملی و پراگماتیک زندگی هر روزه جلوه می‌کند. گستره‌ی «پیشاشناخت» است. به معنای «دانش انجام کاری است» و آن کاری را طرح می‌کند که این دانش را می‌سازد. ساختاری زمانمند دارد، استوار بر توالی ساده‌ی «اکنون‌ها»، که ما با آن همه چیز را اندازه می‌گیریم، زمان انجام این یا آن کار، زمانی که ما «در آن» زندگی می‌کنیم، کار می‌کنیم و می‌میریم.[82] «پیکربندی» گذر از پیشاشناخت به جهان «شناخت ادبی» است که در آن شناخت از کنش، در پیکر یک نظام و همنهاد یعنی در یک «طرح» شکل می‌گیرد. پیکربندی گونه‌ای نسخه‌برداری ساده از اشکال زندگی هر روزه نیست، بل در حکم کمال رخدادهاست که در یک ساختار نهایی یعنی طرح گردهم آمده‌اند: «تقلید به معنای ایجاد تصویری از چیزهای پیشاموجود نیست، گونه‌ای کامل شدن معناست در گستره‌ی کنش، شکلی است به مراتب برتر. خود را با چیزی که به نقد موجود است برابر نمی‌کند، بل در تقلید می‌آفرینند».[83] از سوی دیگر به دلیل منش زمانمند طرح، روایت تنها ابزار به نظم آوردن زمان نیست، بل خود به وسیله‌ی زمان به نظم می‌آید، یعنی در زمان وجود دارد. این مهمترین علت مخالفت ریکور با نظریه‌ی ادبی ساختارگراست، نظریه‌ای که بیان تلاش برای یافتن انواع و اشکال گوناگون دسته‌بندی روایت است. اما به نظر ریکور روایت با «منش زمانمند بیان روایی» (یا با تاریخ) تعیین می‌شود، و تاریخ آن چیزی است که

همپای بررسی **و روش** در زمانی، از بحث ساختارگرایان کنار گذاشته شده است. در مجلد دوم **زمان و گزارش** ریکور از اندیشه‌ی مرکزی ساختارگرایان در مورد مناسبت زمان (تاریخ) و گزاره (سخن) که امیل بنونیست آن را به دقت طرح کرده بود، انتقاد کرده است. این نقد ریکور، در واقع، پایه‌ی انتقاد اوست از نظریه‌ی ادبی ساختارگرایی.[۸۴]

کریستوفر پرندرگاست در کتاب **نظام تقلید، بالزاک، استاندال، نروال، فلوبر** از تمایزی که ریکور میان پیشاپیکربندی و پیکربندی قائل است، در شناخت ساختار رمان **پندارهای گمشده** اثر بالزاک سود جسته است. بالزاک با «پیکربندی» از موقعیت‌های زندگی هر روزه تقلیدی تصویری (گونه‌ای نسخه‌برداری) ارائه نکرده است، بل همانطور که تجربه‌ی دنیای عینی یا جهان زندگی هر روزه در ذهن قهرمان او، «چیزی تازه» می‌آفریند، گذر از پله‌ی «پیشاپیکربندی» به پله‌ی پیکربندی در رمان نیز در حکم آفرینش «چیزی تازه» است. تازگی آن را می‌توان در طرح رمان یافت. راستینیاک جوان با دنیای زندگی تجاری-مالی در شهری بزرگ در فرانسه‌ی نخستین نیمه‌ی سده‌ی نوزدهم آشنا می‌شود. بالزاک به یاری تدوین یا توالی پی‌رفت‌ها این مناسبت تازه از «بازگشت به جهان» را می‌آفریند.[۸۵] می‌توانیم طرح رمان **آموزش احساساتی** فلوبر را نیز بر پایه‌ی همین گذر از پیشاپیکربندی به پیکربندی بازشناسیم. اینجا با «تقلیدی» از بالزاک رویاروییم. یعنی با آفرینش «چیزی تازه» که به رمان بالزاک متکی است. **پندارهای گمشده** که خود پیکربندی نهایی یافته بود، در پراکسیس فلوبر تبدیل به پیشاپیکربندی می‌شود. روش فلوبر همانند روش بالزاک همان تدوین پی‌رفت‌هاست. قهرمان رمان فلوبر، فردریک می‌خواهد با پاریس آرمانی راستینیاک روبرو شود، اما با پاریس واقعی (پاریسی که برای فلوبر واقعی است) یعنی پاریس بورژواها (به معنایی که فلوبر به این واژه می‌داد) آشنا می‌شود. پندار یا توهم فردریک، برای تقلید یا بازآفرینی پاریس راستینیاک (یا پاریس بالزاک) سرانجام سازنده‌ی «پاریس در زمان واقعی آن» می‌شود. یعنی ما پاریس را در زمان واقعی طرح فلوبر بازمی‌یابیم. اگر رمان بالزاک را نخوانده باشیم، رمان فلوبر را نمی‌توانیم درک کنیم. ریکور در پی هوسرل، هیدگر و گادامر این تداوم یا توالی معنایی را «سنت» نامیده است.

سومین پله از فهم تقلید همچون پراکسیس، باز پیکربندی یا فراپیکربندی است، یعنی آنچه رومن اینگاردن «پدیدارشناسی خواندن» می‌نامید. خواننده کسی است که تداوم معنایی را کشف می‌کند. اوست که از طرح فراتر می‌رود، و اگر گذر از پیشاپیکربندی به پیکربندی را دریابد (کاری که انتظارش از «خواننده‌ی خوب» می‌رود) آنگاه خواهد

توانست که فراتر از پیکربندی گام نهد. کنش خواندن در حکم تحقق بخشیدن به متن است.[۸۶] به نظر ریکور «خواندن پاره‌ی همراه و ضروری پیکربندی روایت است. چیزی است که به توان پیکربندی برای پیگیری متن تحقق می‌بخشد. پیگیری یک داستان به معنای تحقق آن در کنش خواندن است».[۸۷] در بسیاری موارد، خواندن (فرارفتن از پیکربندی) اساساً به نگارش (پیکربندی) معنا می‌دهد. هر خواننده پیکربندی اثر هنری را دگرگون می‌کند. هر تاویل، گونه‌ای «باز پیکربندی» اثر است. خوانندگانی وجود دارند که قادر به پیکربندی مجدد اثر نیستند، اینان همواره به پیکربندی اثر بازمی‌گردند، تنها طرح را کشف می‌کنند و خود قادر به آفرینش معنا یا شکل و دلالت معنایی نیستند. به نظر ریکور، این بازگشت، برخلاف آنچه به ظاهر می‌نماید، بازگشت به پیکربندی نیست، بل بازگشت به پیشاپیکربندی است. یعنی خواننده‌ای که قادر به آفریدن طرح تازه نباشد، به دنیای زندگی هر روزه، به نخستین باور، به احکامی که مانع از شناخت «خود اثر» می‌شوند، بازمی‌گردد.

برای درک بهتر بحث ریکور به مثال **یولیسس** جویس دقت کنیم: جیمز جویس، خواننده‌ی **یولیسس** را آگاهانه در دنیایی خیالی رها می‌کند. جویس این دنیای خیالی را بر اساس الگوی شهری که در آن به دنیا آمد، و با اینکه دوستش داشت خویشتن را از آن تبعید کرد، و هرگز به آن بازنگشت، یعنی دابلین ساخته است. شهر **یولیسس** شباهت زیادی به دابلین دارد. هر علاقمند جویس با این نامه‌ی او آشناست که از خانم مورای که در دابلین زندگی می‌کرد خواست تا جنس درخت‌هایی را که در باغ کلیسایی قدیمی در دابلین قرار داشتند، برای او بنویسد:

> «کارت پستال (۵ ژانویه ۱۹۲۰) از جیمز جویس به خانم ویلیام مرای:
> «چیز دیگری هم می‌خواهم بدانم، آیا درخت‌هایی (و از چه جنسی) پشت کلیسای «ستار آو دسی» از جانبساندیموت دیده می‌شوند؟ آیا پله‌هایی از جانب کناره‌ی لی هی به سوی آن می روند؟»[۸۸]

اما شهر لئوپولد و مولی بلوم و استیفن ددالوس دابلین نیست، هرچند با دقتی (البته کمیاب) رود لیفی، پارک‌ها، کتابخانه‌ها، خیابان‌ها، پس کوچه‌ها، کلیساها، گورستان‌ها، میخانه‌ها و روسپی‌خانه‌های دابلین در آن ترسیم شده و از روزی تاریخی (روز آشنایی جیمز جویس بانورا) یعنی شانزدهم ژوئن ۱۹۰۴ یاد شده است، روزی که «حوادث» رمان در آن رخ می‌دهند و امروز آن را «روز بلوم» می‌نامند. اصرار به کشف طرح داستان ما را به دابلین نمی‌رساند، بل به «شهری که باید داستان در آن اتفاق بیفتد» می‌رساند، ناتوانی ما در

ساختن دوباره و زندگی در شهر خیالی، ما را نه به شهر داستان، بل به «ایده و مفهوم مکان» می‌رساند. تنها آفرینش در لحظه‌ی خواندن (باز پیکربندی متن) ما را به آن شهر و به دنیای خیالی می‌کشاند که هم راز نوشتن جویس است و هم لذت خواندن ما: لذت تاویل. کمتر علاقمند آثار جویس را می‌توان یافت که نداند مولی بلوم چیزی از نورا بارناکل (همسر جویس) همراه دارد، یا عقاید استیفن قهرمان به اندیشه‌های جیمز جویس جوان نزدیک است، یا همسر ایتالو اسووو (سینیورا لیویا اشمیت) الگوی اصلی آنالیو در واپسین کار جویس *Finnegans wake* است. اما خواننده‌ای که نتواند مولی، استیفن و آنالیویا را خود بسازد، محکوم به آن می‌شود که با «ایده‌ی قهرمان داستان» همراه شود.[۸۹] در آغاز *Finnegans wake* (اگر آغازی داشته باشد) رودلیفی و کلیسای آدم و حوا، نشانه‌های شهر واقعی جویس نیستند، این‌ها نشانه‌هایی هستند از شهری دیگر. همانطور که زبان رمان نشانه‌ای است از زبانی دیگر.[۹۰] یوکنا پاتافا تا چه حدّ به «سرزمین» ویلیام فاکنر همراه است؟ همانقدر که شهرک های آفریده‌ی پروست (بالبک مثلاً) به شهرهای کوچکی که کودکیش در «رفت و آمد با آن‌ها گذشت» همانند هستند. مکان ادبی هرگز مکان راستین نیست. به جهان خیال تعلق دارد. اما اگر یکسر و به گونه‌ای مطلق همانند مکان راستین نبود، آنگاه این راز کشف نمی‌شد که چرا هنوز هم دابلین خبر از جویس می‌دهد، و کومبره پروست به چشم‌انداز روستای «واقعی» ایلیه همانند است و چشم‌انداز سقف‌ها و باروهای پراگ یادآور دنیای مالیخولیایی فرانتس کافکاست.

آنچه به عنوان پیشاپیکربندی، پیکربندی و باز پیکربندی آمد، به سه پله‌ی تاویل متن مرتبط است: پیشاشناخت، شناخت زیبایی‌شناسیک و خواندن یا تاویل. در مجلد نخست **زمان و گزارش** ریکور این بحث را با یادآوری سه‌گونه تقلید کامل کرد. هریک از این سه‌گونه تقلید به پله‌ای از فراشد تاویل مرتبط می‌شوند. ریکور تقلید نخست را «تقلید یا بیانگری کنش» خواند که به پیشاشناخت استوار است، چیزی که در رفتار هر روزه تکرار می‌شود، ادراکی مشترک میان مولف و خواننده که طرح استوار بر آن است و سویه‌های معناشناسیک، نمادین و زمانمند دارد.[۹۱] تقلید دوم در حدّ داستان مطرح می‌شود. درست به همان معنایی که در نقد ادبی از آن یاد می‌کنیم. هم‌معنا با «پیکربندی روایی». اینجا مفهوم ارسطویی «طرح» به یاری ما می‌آید تا سویه‌های روایی این پیکربندی (و جنبه‌ی زمانمند آن را) بشناسیم. این گونه‌ی تقلید، مناسبت میان زندگی هر روزه و حضور آن در متن است. اینجا درست در چارچوبی که ارسطو در **نظریه‌ی ادبی** تعیین کرده است قرار می‌گیریم.[۹۲] گونه‌ی سوم از تقلید به فرارفتن از پیکربندی یا خواندن مرتبط می‌شود. چیزی که گادامر در فلسفه‌ی

هرمنوتیک خود از آن با عنوان «کاربرد» یاد کرده بود. در واقع طرح هر اثر را صرفاً در فرارفتن از آن، یعنی در کاربرد واقعیش، در خواندن می‌توان شناخت.[۹۳] پس، مفهوم افق که برای گادامر اهمیت زیادی دارد مطرح می شود و مکالمه‌ی خواننده با «سنت متن» معنا پیدا می‌کند. معنای متن در ارجاع به این مکالمه شناخته می شود. به نظر ریکور ادبیات را تنها در تمامیتش یعنی در فراشد نگارش و تاویل می‌توان شناخت. نگارش و خواندن هردو در حکم «خطر کردن» هستند. ریکور تاکید کرده است که والتر بنیامین (در پی هلدرلین) دانسته بود که ادبیات «خطر کردن» است: خطر کردن زبان. هر متن (در تمامیتش که شامل خواندن هم می شود) گذر از طرح و ضدیت با قاعده است. یعنی گذر از قاعده‌های اجتماعی و اخلاقی است. ریکور به حکمی که در **استعاره‌ی زنده** طرح کرده بود بازگشت: دلالت زبانی در حکم ارجاع به خود زبان است و آن را «دلالت استعاری» خواند.[۹۴] خواندن یا «باز پیکربندی متن» در حکم گسترش متن است. به یاری استعاره‌ای از اژن فینک می‌توان گفت که هر متن نگاه به چشم‌اندازی از درون قاب پنجره‌ای است. نظر فینک در مقاله‌ی ارزشمندش «بیانگری مجدد و تصویر: درآمدی به پدیدارشناسی و [ابژه‌ی] غیرواقعی» (۱۹۳۰) آمده است؛ عنوان قطعه‌ی ۳٤ که واپسین قطعه‌ی مقاله‌ی فینک است «تصویر به مثابه پنجره‌ای به جهان تصویر» است. فینک در این قطعه نوشته است: «جهان تصویر بدون پنجره بی‌معناست».[۹۵] ریکور خواندن را گذر از محدودیت قابل و گشودن پنجره به تمامی چشم‌انداز دانسته است.

۵

دومین مجلد کتاب **زمان و گزارش** دربرگیرنده‌ی اساس بحث ریکور درباره‌ی پیکربندی و مفهوم زمان در داستان است. ریکور تاکید کرده است که در داستان، زمان به «طرح» مرتبط می شود. این رابطه گونه‌ای حرکت متعالی را در تمامی اشکال گزارش داستانی، خواه کلامی، یا تجسمی، روایی یا شعری موجب می شود، و سازنده‌ی جهانی است که ریکور آن را «جهان متن» می‌نامد. هر شکل داستانی، جهانی ویژه‌ی خود دارد و مفهومی خاص از زمان موجب آن شده است. این زمان متن، از زمان خواندن متن جداست و در مورد حماسه، تراژدی و رمان تفاوت می‌کند. در مناسبت میان طرح و «جهان اثر» نکته‌ی تازه‌ای اهمیت می‌یابد: داستان برای شناخت زمان کارآیی دارد. ریکور از این نکته با عنوان «تجربه‌ی داستانی زمان» یاد کرده است.[۹۶] او از سه اثر «کلاسیک» در رمان‌نویسی سده‌ی حاضر به عنوان نمونه‌هایی برجسته در این تجربه‌ی داستانی از زمان نام می برد. در این سه رمان ویرجینیا ولف، توماس مان، و مارسل پروست آگاهانه کوشیده‌اند تا

داستان‌هایی درباره‌ی زمان بنویسند و آزمونی از زمان را به پایان رسانند. این تجربه‌ی داستانی از زمان، از یکسو به تجربه‌ی جهانی خیالی (جهان داستان) مرتبط می‌شود و از آنجا که این جهانی است حاضر در متن، نتایج بررسی را نمی‌توان به جهان داستانی دیگری گسترش داد. از سوی دیگر، این تجربه، گونه‌ای تعالی در ذات را موجب می‌شود که در جهان زندگی هر روزه‌ی خواننده اثر می‌گذارد و بررسی این تاثیر می‌تواند راهگشای شناخت وجوه تشابه و تمایز تجربه‌های گوناگون داستانی درباره‌ی زمان باشد.[۹۷] ریکور مناسبت تجربه‌ی داستانی از زمان باتجربه‌ی خواننده را مهم دانست و یادآور شد که این مناسبت سرچشمه‌ی بحث او در مورد «تقلید دوم» است. در ادامه‌ی این بحث او تاکید کرد که بسیاری از احکامی که والدس در کتابش **سایه‌هایی در غار، تحلیلی پدیدارشناسیک از نقد ادبی استوار به متون اسپانیایی** درباره‌ی «نقش خواننده در تجربه‌ی ادبی» ارائه کرده است مورد پذیرش اوست. والدس در آن کتاب نوشته است: «در نظریه‌ی من ساختار یکسر پیرو کارکرد است... بحث از کارکرد، ما را به درهم شدن مجدد شکل بیان و تجربه، در مشارکت ذهنی خواننده در زمان و مکان داستان بازمی‌گرداند».[۹۸] حضور خواننده مدام بیشتر محسوس است. رمان جدید بر اساس آگاهی به شرکت خواننده‌ی امروزی در سرنوشت متن، نوشته می‌شود.

به نظر ریکور، رمان به دو شکل حماسه و درام وابسته است. در سده‌ی هفدهم ـــ به ویژه در فرانسه ـــ این اشکال یکسر در قاعده‌های ارسطویی بیان می‌شدند. تا آنجا که می‌توان گفت قاعده‌ی وحدت زمان و مکان که در کتاب هفتم **نظریه‌ی ادبی** مطرح شده است، اساس زیبایی‌شناسی سده‌ی هفدهم محسوب می‌شد. این همه در تکامل شکل رمان اثر گذاشتند. در پله‌ی بعد قاعده‌ی گذر از زمان حاضر به زمان گذشته (چنانکه هومر در ادیسه نشان داده بود) دشواری آفرید. نخست «فهم زمان حاضر به یاری بیان تک خطی حوادث گذشته که به سوی زمان حاضر جریان دارند ممکن شد».[۹۹] نمونه‌ی کامل این چنین تاثیری را می‌توان در «رمان‌های آموزشی» بازیافت.[۱۰۰] رمان‌هایی که شکل کامل خود را در آلمان یافتند. اساس زمانمند این رمان‌ها «پا به پای مسیر زمان پیش آمدن است»: توصیف یک زندگی، درست بر مسیر یک خط مستقیم. قاعده‌ی اصلی این رمان‌ها چنین است که قهرمان یا شخصیت اصلی پس از سلسله‌ای کنش‌های نادرست و گزینش‌های پر مخاطره، راه درست را می‌یابد و از نوجوانی ناپخته، به مردی بالغ و توانا تبدیل می‌شود. **آگاتن** اثر ویلاند (۱۷۶۶)، **سال‌های آموزش ویلهلم مایستر** گوته (۱۷۹۶) و **فرانتس اشترنبالد** تیک (۱۷۹۸) نمونه‌های کاملی از رمان آموزشی هستند. در کاربرد این روش «گاهنامه‌ای» زمان حاضر اهمیت ویژه‌ای می‌یابد. تمامی داستان حرکتی است به سوی امروز. تمامی

دشواری‌های زندگی قهرمان، پله‌های گوناگون در تکوین منش روانیش، شخصیت و موقعیت اجتماعی که می‌یابد، در پرتو این نتیجه، این کسی که اکنون وجود دارد، معنا می‌یابند. قاعده‌ی زمانی رمان آموزشی، .کمابیش آگاهانه، بدل به قاعده‌ی زمانی در رمان‌نویسی سده‌ی پیش شد. ریکور نوشته است: «بدین سان رمان‌نویسی در دوران زرین رمان سده‌ی نوزدهم، از بالزاک تا تولستوی، کاربرد همان قاعده‌های روایی یکسر کهنه و قدیمی شد... یعنی محدود شدن متقابل طرح و شخصیت‌ها».[۱۰۱] رمان آن سده، شرح تکامل (یا تنزل) قهرمان شد، بیان حوادثی که «در طول زمان» برای قهرمان رخ داده است، واکنش‌های قهرمان و دگرگونی‌ها. شکلی بیان عینی حوادث که درگیری شخصی نویسنده در بیان آن‌ها (علاقه‌هایش، عقایدش، احساساتش که در بیان کنشها، خواست‌ها و اندیشه‌های قهرمانانش، گاه به گونه‌ای پرشور نمایان می‌شوند) با منطق این عینیت همخوانی ندارد.

در سال‌های آغازین سده‌ی بیستم، با «جریان ذهنی» یعنی روشی که ویرجینیا ولف، جیمز جویس و مارسل پروست، هریک به گونه‌ای آن را کامل کرده‌اند، در رمان‌نویسی گامی به پیش برداشته شد. دیگر «شخصیت ناتمام» پذیرفته شد، وخواست‌ها، اشتیاق‌های نهانی و ناشناخته، اهمیت یافت و طرح معنای قدیم خود را از دست داد. در رمان **در جستجوی زمان از دست رفته** آرزوی مردی جوان که بتواند بنویسد (آرزویی که معمولاً آن را با اشتیاق به «نویسنده شدن» یکی می‌پندارند) دیگر شرح «سال‌های آموزش» او نیست. اینجا زمان آن منش تک‌خطی خود را از کف داده است. حرکتی آرام با شتابی ثابت به سوی هدف نیست. هدف در ابزار حل شده است. همین شرح اشتیاق نوشتن، نهایت و هدف نوشتن شده است. در **یولیسس** تکامل استیفن دیگر شباهتی به تکامل فرانتس فون اشترنبالد ندارد. او در زمان، و با زمان، کامل و آگاه نمی‌شود. زمان کیهانی و اسطوره‌ای رمان جویس «گذر ساعت‌های یک روز در شهر» نیست. ذهن استیفن هم آن لوح پاک و نانوشته‌ای نیست که به تدریج «در طول زمان» تجربه‌ها بر آن‌ها نگاشته شوند؛ بل به گونه‌ای خاص ذهنی است همگانی (و همین نکته همواره ناقدان را وسوسه کرده است تا از «ناخودآگاهی همگانی» در آثار جویس بحث کنند). استیفن، همچون بلوم میانسال مردی است ناکامل، همچون اولریش در رمان موزیل که «انسانی ناتوان» است، همچون ویرژیل در رمان هرمن بروخ، که هرچند بزرگترین شاعر زبان لاتین است، در لحظه‌ی مرگ هم می‌دانست که «چیزی نشده است!» حتی در آن رمان‌های مدرن که قرار است چیزی، آرام آرام بر شخصیتی آشکار شود، بیان چندان نامستقیم و ناروشن است که در پایان شخصیت خود می‌پندارد که حقیقت «به لحظه‌ای، ناگاه» چونان تجلی ناگهانی و

مکاشفه‌ای به دست آمده است. مثال را می‌توان در مناسبت جیمز با چراغ دریایی یافت (به سوی چراغ دریایی ویرجینیا ولف)، و البته در مناسبت راوی با خاطره در رمان مارسل پروست. این بی‌اهمیت شدن «تکامل» شخصیت‌ها، مفهوم طرح را دگرگون کرده است. ریکور می‌پرسد: آیا اساساً می‌توان از طرح سخن راند، وقتی برای بیان تجربه‌ها تا این حدّ نابسنده شده است؟[۱۰۲] چند رمان برجسته‌ی سده‌ی حاضر، همین پرسش کلیدی «نویسنده در این روزگار» را موضوع اصلی کار خود قرار داده‌اند. یعنی نوشتن در حکم درونمایه‌ی اصلی رمان شده است، و تمامی رمان جستجویی است برای طرحی که قرار است کسی در رمان آن را بیابد. آتش بی‌رنگ ولادیمیر ناباکوف، شرح تلاش شاعری است که می‌کوشد طرح داستانی را در تاویل شعری بلند بیابد، و این داستان با ناتوانی‌های دیگرش در زندگی کامل می‌شود. طرحی که هدف اوست شاید رخدادی شوم است که بر سر خود او می‌آید. مرشد و مارگریتا رمان میخاییل بولگاکف شرح تلاش نویسنده‌ای است که می‌کوشد رمانی درباره‌ی تصلیب عیسی مسیح بنویسد و تلاش او برای شکل دادن به طرح داستان همراه می‌شود با دشواری‌های زندگیش. در واقع طرح رمان او با رخدادهای شوم و مضحک که برسر خود او می‌آیند همراه می‌شود. بیشترین بخش رمان‌های پلیسی در فقدان طرح می‌گذرند، همواره معما یا راز اصلی که هنوز گشوده نشده است، مانع از فهم طرح داستانی می‌شود که در رمان رخ می‌دهد. این نیافتن طرح (یا بهتر بگوییم نابودن آن در بخش عمده‌ی رمان) خواننده را آزار می‌دهد. او در نبود طرح، بدون اقتداری (که حالا به زورش عادت کرده) امنیت خود را از کف می‌دهد و می‌ترسد. این ترس به کنش‌های خشن و فضاهای تاریک و بسته‌ی رمان‌های پلیسی آن سویه‌ی «هراس‌آور و شوم» را می‌بخشد. داستان‌های ادگار آلن پو (که از شماری جنبه‌ها، به رمان‌های پلیسی همانندند) از این رو هراس‌آورند که «امنیت ادبی» را از ما می‌گیرند. در داستان‌های بورخس مهمترین چیزی که گم شده «طرح» است. گم کردن، از یاد بردن، ندانستن، موضوع اصلیِ بیشتر حکایت‌های بورخس است.

در ادبیات مدرن مفهوم کلاسیک طرح از میان رفته است. ریکور نوشته است: «به راستی چیزی از مفهوم ارسطویی «طرح» باقی نمانده است. مفهومی که تقلید از کنش به حساب می‌آمد. همراه با محو زمینه‌ی طرح، زمینه‌ی کنش‌ها هم از بین رفتند».[۱۰۳] دیگر وسوسه‌ی اصلی رمان یعنی راست‌نمایی کنار گذاشته شده است. بیان روایی، آزادی یافت. بسیاری از نویسندگان تلاش کردند تا قاعده‌های برآمده از طرح (یعنی قاعده‌های ارسطویی در هنر کلامی) را کنار بگذارند. در پایان سده‌ی هفدهم که قاعده‌های ارسطویی بر هنرهای کلامی و به ویژه نمایشی مسلط بود، تلاش شد تا به یاری اصل «راست‌نمایی» آن قاعده‌ها شکسته شوند. اما از آنجا که خود این اصل بر اساس تقلید هنر از زندگی استوار بود،

آن قاعده‌ها به شکلی دگر پابرجا شدند: «این قاعده‌ها حذف نشدند، جابجا شدند».[۱۰۴] نخستین رمان‌نویسان انگلیسی بیان ساده و کاربرد زبانی همه‌فهم را (در برابر زبان دشوار ادبیات رنسانس) الگوی کار خود قرار دادند. یان‌وات نوشته است که دانیل دفو، فیلدینگ و ریچارد سون، نوع جدیدی از بیان ادبی را یافتند که آن را نخست «novel یا چیزی نو در منش و روش خواندند» و این واژه‌ی کهن که در انگلیسی میانه به کار می‌رفت و تبار آن از طریق زبان فرانسوی کهن به زبان لاتین می‌رسید، تا به امروز در برابر رمان به کار می‌رود.[۱۰۵] این «نوع تازه‌ی بیان ادبی» به قاعده‌ی کهن تقلید وابسته بود. بیهوده نیست که فیلدینگ رمان تام جونز خود را با حماسه‌های کهن قیاس می‌کرد و آن را با عنوان شگفت‌آور «حماسه‌ای کمیک که به نثر نوشته شده است» معرفی می‌کرد. یان‌وات این تعریف را با حکم هگل در مورد رمان قیاس کرده است که در درس‌هایی درباره‌ی زیباشناسی رمان را شکل ظهــورروح حماسه دانست «که از سویه‌ی نه چندان جدی واقعیت جدید تاثیر ژرف گرفته است».[۱۰۶]

بنا به بینش زیبایی‌شناسیک جدید «شخصیت‌ها و طرح ناتمام هستند». ما نمی‌دانیم عاقبت ژوزف ک. چگونه آدمی است. دقیقترین تصویری که از او از هر گوشه‌ی محاکمه‌ی کافکا گرد آوریم، باز چهره‌ی کامل او را با دست نمی‌آوریم. اما او کمتر از دیگر شخصیت‌های رمان مدرن معرفی نشده است. ابهام شخصیت‌پردازی متن اصلی کار نویسندگان مدرن است. نکته‌ی دیگر به گونه‌ای ژرفتر به مسأله‌ی طرح مرتبط می‌شود. باید پرسید: «داستان مدرن چگونه پایان می‌یابد؟» رمان‌های کلاسیک جایی پایان می‌گیرند که رخدادهای اصلی به نتیجه رسیده‌اند، و همپای آن پایان رخدادها، احکام تقدیر یا سرنوشت شخصیت‌ها آشکار شده است؛ یا به زبانی دیگر «حالا می‌توانیم آن‌ها را به حال خودشان رها کنیم». در جنگ و صلح ناتاشا را با همسر و کودکانش درحالیکه چاق شده و دیگر به آرایش و سر و وضع خود نمی‌رسد رها می‌کنیم و در دانیل دروندا جرج الیوت گوندوله هارلث را درحالیکه ناامید، تنها و شکست‌خورده در برابر ایام دردبار و آینده ایستاده است و می‌گوید: «مادرکم، غصه نخور، زنده می‌مانم، بهتر می‌شوم»، ترک می‌کنیم. تولستوی و الیوت پایان قطعی را آفریده‌اند. اما به گمان بسیاری، رمان‌های مدرن پایانی ندارند. راوی به جستجوی زمان گمشده را در آن اتاق پذیرایی شاهزاده خانم گرمانت، در روشنی پیش از ظهر رها می‌کنیم؛ اما چنین پیداست که تمامی قصه از همانجا و در همان ساعت آغاز شده است. پایان *Finnegans wake* جویس کجاست؟ در جمله‌ای که در نیمه رها می‌شود؟ و نیمه‌ی دیگرش سرآغاز رمان است؟ هیلیس میلر، برخلاف ریکور، این منش «انکار پایان» را منش هر رمان، هر گزارش داستانی و هر روایت می‌داند: «روایت‌ها، نه آغازی دارند و نه

پایانی، حتی نمی‌توان گفت که روایتی کامل شده است. پایان بی‌مناسبت». [۱۰۷] هیلیس میلر از سویه‌ی «**منطق داستان**»، به داستان می‌نگرد، به راستی که آغاز و پایانی نمی‌توان یافت، زمانی که پی‌رفت‌ها را خود برگزیده‌ایم. و اینجا خود یعنی مولف. اما از دیدگاه خواننده یا مخاطب نیز، که با برگزیده‌ی پی‌رفت‌ها رویارو می‌شود، باز پایانی وجود ندارد؟ باربارا هرشتاین اسمیت در مورد پایان نوشته است که «پایان وقتی می‌رسد که انتظار مخاطب برآورده شده باشد»، این پایان وابسته است «به حس مخاطب از تثبیت معنا و یکی شدن با متن». [۱۰۸]

ریکور برای پاسخ گفتن از کتاب **معنای پایان** فرانک کرمُد یاری گرفت. کرمد پایان را پذیرفته است. [۱۰۹] او از کتاب **آپوکالیپس** (مکاشفه‌ی یوحنا) در **عهد جدید** یاد کرده است که **کتاب مقدس** و جهان را با هم می‌بندد. گونه‌ای یکی شدن متن و دنیا آنجا که به پایان می‌رسند. همانطور که در سطر نخستین «سفر پیدایش» از آغاز جهان باخبر شده‌ایم. کرمُد نتیجه گرفته است که خواننده‌ی هر داستان، همچون خواننده‌ی **کتاب مقدس** آغاز و پایانی را با «آغاز و پایان جهان خیالی» داستان یکی می‌کند. کرمُد مفهوم تازه‌ای را مطرح می‌کند که به کار اثبات حضور آغاز و پایان داستان می‌آید: بحران. او هر داستان را در حکم گشوده شدن راز موقعیتی بحران می‌شناسد. به گمانش در هر نمایش شکسپیر، پایان در همان نخستین حرکت نمایش نهفته است: «بحران به گونه‌ای گریزناپذیر، عنصر مرکزی در حرکت ما به سوی معنا بخشیدن به جهان خویش است». [۱۱۰] کرمُد این مفهوم را به ادبیات مدرن هم تعمیم داده است؛ اما اینجا میان دو دسته از نویسندگان تمایز می‌گذارد. درحالیکه برای ییتس، الیوت، پاند، و جویس، گذشته دارای نظمی به سامان بود، که زمان حاضر یا اکنون، فاقد آن است، برای نویسندگانی چون بکت، گذشته نیز فاقد هرگونه سامان منطقی بود. نویسندگان دسته‌ی نخست، پایان اثر را ناخواسته، ترسیم می‌کردند، اما بکت «پایان را در تمامی اثر نهفته می‌دانست» و هر اثرش در هر لحظه‌اش پایان است. [۱۱۱] کرمُد در اثبات نظرش از قول والاس استیونس نقل کرده است: «خیال همواره در پایان یک دوران جای دارد». برداشت از جهانی به سامان که پایان گرفته است، شاید مشخصه‌ی آثار ییتس و الیوت باشد (هر چند در این مورد هم تردید دارم و به گمانم کرمد این نتیجه را نه از شعرهای آنان، بل از عقایدشان استنتاج کرده است)، اما این حکم در مورد جیمز جویس نادرست است.

ریکور اندیشه‌ی پایان متن را با پایان دوران یکی کرده و از والتر بنیامین مثال آورده است. بنیامین در مقاله‌ی «حکایتگر: اندیشه‌هایی درباره‌ی نیکلای لسکوف» شرح داده است که ما در پایان دورانی هستیم که حکایتگری در آن معنا داشت. امروز، اما، «تجربه

بی‌ارزش شده است و چنین می‌نماید که به گونه‌ای نامحدود بی‌فایده هم می‌شود». از این‌رو «عنصر حکایتگری به نهایت کار خود رسیده است».[۱۱۲] ریکور به نکته‌ی مهمی در بحث بنیامین اشاره کرده است: ابزار خبری و رسانه‌های همگانی جدید دیگر جایی برای حکایتگری باقی نگذاشته‌اند. در این «دوران جدید» حکایت، به معنای روایت منطقی و زمانمند بی‌معنا شده است؛ روایتی که باید آغازی داشته باشد و پایانی».[۱۱۳] سپس ریکور به پرسش هرشتاین اسمیت بازمی‌گردد: آیا مناسبتی میان درک معنای متن (نه لزوماً یگانه معنایش، بل معنایی که خواننده می‌آفریند) و پایان وجود ندارد؟ ریکور به نقل از یوری لوتمن این بحث را پیش می‌برد. لوتمن از مفهوم «قاب و چارچوب» که در نقاشی و تآتر به کار می‌رود استفاده کرد تا «محدوده‌ای را که اثر هنری را از غیر متن جدا می‌کند» بشناسد.[۱۱۴] او متن را «جهانی محدود» خواند که به حادثه و رخداد معنا می‌دهد (به زبان ارسطو، طرحی که به کنش‌ها واقعیت می‌دهد) و حوادث متن را «جابجایی شخصیت‌ها در محدوده‌ی معنای» دانست؛[۱۱۵] و باز به معنایی ارسطویی شخصیت‌ها را به طرح ــ که آن را محدوده‌ی معنایی نامید ــ مرتبط کرد. بدین سان، از نظر لوتمن پایان هر حادثه و رخداد، شناختن محدوده‌ی معنایی است.[۱۱۶] آشکارا با پای دگرگونی‌ها در اصطلاح‌ها به پروبلماتیک اساسی ارسطو بازگشته‌ایم. برداشت «کلاسیک» البته پایان متن را می‌پذیرد. اینجا ریکور با نکته‌های بنیانی ادبیات مدرن که «معنای طرح را دگرگون کرده است» روبرو می‌شود و ناگزیر است که راهی برای جای دادن آن در «نظریه‌ی ادبی» خود بیابد. تلاش ریکور برای بحث از «رمان‌هایی که درباره‌ی زمان نوشته شده‌اند» نخستین گام در این راه است و معیار و ضابطه‌ی روش‌شناسیک دقیقی به دست می‌دهد.

عنوان فصل سوم از دومین مجلد **زمان و گزارش** «بازی با زمان» است. آغاز بحث از تمایز گزارش داستانی و گزارش تاریخی است. به نظر ریکور گزارش داستانی از گزارش تاریخی برتر است؛ زیرا در هرگونه گزارش و روایت، ارتباط کلامی عنصر اصلی است. آشکارا ارتباط کلامی در گزارش داستانی کاملتر است، زیرا گزارش تاریخی صرفاً شرحی است از واقعه‌ای. زمانی که بینشی عینی‌گرا (استوار به مدارک و اسناد تاریخی) به دست آوریم، که هدف نهایی و اصلی گزارش تاریخی است، این گزارش یکسر «شرح رخدادها» خواهد بود. اما در گزارش داستانی مناسبت با زبان اهمیت می‌یابد و اینجاست که اندیشه در مورد طرح گونه‌ای کنش داوری خواهد بود. دیگر به آنچه «به راستی» گذشته توجه نداریم، بل مسأله‌ی اصلی آن چیزها خواهند بود که «می‌توانند رخ دهند». یک بار دیگر به بحث ارسطو بازگشته‌ایم که در فصل نهم **نظریه‌ی ادبی** از برتری سخن ادبی نسبت به

سخن تاریخی گفته است: «تاریخ‌نگار از حوادث رخ داده یاد می‌کند و شاعر از حوادثی که می‌توانستند رخ دهند. شاعری کاری فلسفی‌تر است، منش پیشرفته‌تری از تاریخ‌نگاری دارد. چرا که شعر بیانگر امر کلی است و تاریخ بیانگر امر خاص».[۱۱۷] به نظر ریکور ما همواره از بیان روایی به سویه‌ی ناب زمانمند گزارش داستانی، یعنی به «ارتباط کلامی» توجه می‌کنیم: «گونه‌ای بازی میان جنبه‌های زمانمند داستان از یکسو و مناسبت میان زمان داستان [زمان روایت] و زمان خواندن از سوی دیگر».[۱۱۸]

به نظر امیل بنونیست «در تاریخ کسی حرف نمی‌زند، بل حوادث خود راوی هستند».[۱۱۹] سخن تاریخی، خواننده یا شنونده را با گزارش دائمی و قطعی از گذشته آشنا می‌کند. صفت قطعی تاکیدی است بر اینکه رخداد عینی تاریخی همواره دارای یک معناست. اما سخن داستانی، سه زمان اصلی را به کار می‌گیرد و زمان حاضر (اکنون) را پایه‌ی اصلی طرح می‌سازد. به نظر بنونیست «گزارش تاریخی»، یا «سخن تاریخی» (گذشته) است و یا «بیان تاریخی» که به معنای حضور عنصر روایی در تاریخ است.[۱۲۰] این بحث بنونیست، زمینه‌ی اصلی مباحث دو اندیشگر آلمانی را فراهم آورد: کاته هامبورگر و هارولد وینریش.[۱۲۱] کاته هامبورگر تاکید کرد که در گزارش داستانی و ادبی، در بیشتر موارد، تمامی رخدادها و کنش‌ها در زمان گذشته رخ می‌دهند و خواننده خود را در آن زمان قرار می‌دهد. گذشته و آینده‌ی رخدادهای متن برای خواننده وجود دارند، همه در یک لحظه: لحظه‌ی خواندن. کنش خواندن ما را به زمان متن، و زمان متن را به زمان ما منتقل می‌کند. اما در گزارش تاریخی این اصل، صادق نیست. گذشته زمان اصلی است. ما درباره‌ی آن می‌خوانیم و می‌شنویم، زمان گزارش تاریخی همچنان پیش ما، گذشته می‌نماید. سپس هامبورگر سه گونه سخن ادبی را از یکدیگر جدا کرد: حماسی، دراماتیک و شعر. گونه‌ی حماسی،[۱۲۲] تمامی گستره‌ی بیان روایی و در آن میان، زمان را دربرمی‌گیرد، دو گونه‌ی دیگر اما، انواع خاص ادبی هستند. در هر سه نوع خواننده به زمان گذشته راه می‌یابد و به گفته‌ی هامبورگر «گذشته را زندگی می‌کند»؛ و به این اعتبار گذشته را به امروز منتقل می‌کند. هارولد وینریش این حضور در گذشته را به شکل دیگری مورد بحث قرار داد. هنگامی که داستان کودکان آغاز می‌شود، می‌گوییم: یکی بود، یکی نبود.[۱۲۳] یعنی زمان داستان را به گذشته بازمی‌گردانیم. زمانی که **بود**. در واقع «زمان کنش» را از «زمان متن» جدا می‌کنیم.[۱۲۴] با داستان، کودک از «زمان کنش» (زمان شنیدن حکایت: زمان حاضر) به «زمان متن» وارد می‌شود. یعنی گذشته و آینده‌ی او از آنِ شخصیت‌های حکایت می‌شود. این فراشدی است که برای همه‌ی ما هنگام خواندن یا شنیدن داستانی رخ می‌دهد، به ویژه آنجا که مجذوب منطق داستان می‌شویم.[۱۲۵] کاربرد قیود زمان در هر متن برای

خواننده تنها در حکم تثبیت حضور اوست در گذشته؛ و حضور گذشته است در لحظه‌ی خواندن (یا شنیدن) داستان.

هوسرل این «ورود به دنیای گذشته از راه پذیرش آن» را در حکم خنثی کردن این زمان دانسته بود، بدین معنا که ما گذشته را به این شیوه حذف می‌کنیم و تصویری یکسر امروزی از آن به دست می‌آوریم.[۱۲۶] به بیان اژن فینک، خاطره به راستی گذشته را نفی می‌کند و همه چیز را به زمان حاضر می‌کشاند.[۱۲۷] اگر چنین باشد، در زمان خواندن رمان، ما به زمان رمان، یعنی زمان گذشته بازنمی‌گردیم، بل آن زمان را به لحظه‌ی خواندن، به «اکنون» انتقال می‌دهیم. سینما آسانتر از ادبیات این گذر زمان گذشته به زمان حاضر را تحقق می‌دهد. روبر برسون گفته است: «امتیاز یک سینماگر حاضر کردن زمان گذشته در زمان حاضر است».[۱۲۸] در این مورد مشهورترین مثالی که به یاد می‌آید فیلم **سال گذشته در مارین باد** ساخته‌ی آلن رنه است. فیلمی که در آن حضور مطلق زمان حاضر، نه تنها گذشته، بل اکنون را نیز در هاله‌ای از ابهام و تردید هستی شناسیک می‌پوشاند. به گفته‌ی ژیل دلوز (که حضور گذشته در اکنون را به یاری بحثی از هانری برگسون مطرح کرده است)[۱۲۹] سرانجام میان واقعیت و خیال سرگردان می‌مانیم. به گمانم بهترین تماشاگر فیلم آلن رنه کسی است که در پایان از خود بپرسد: به راستی این فیلم را دیده‌ام؟ این تمایز میان «زمان آنچه روایت می‌شود» و «زمان روایت آن‌ها» حضور خواننده‌ی متن در گذشته، یا حضور زمان متن (گذشته) در زمان خواندن (اکنون) در کتاب **ریخت‌شناسی نظریه‌ی ادبی** اثر گونتر مولر تشریح شده است. مولر نتیجه گرفته است که زندگی آنجا که به روایت درنمی‌آید زمان خود را دارد، یا به عبارت بهتر بیرون زمان وجود دارد؛ اما آنجا که روایت می‌شود (یا به خاطره درمی‌آید: روایتی ذهنی) در زمان حاضر جای می‌گیرد. پس «زندگی روایت ناشدنی است، زنده است» و «هر روایت پاری از زندگی را زمانمند می‌کند».[۱۳۰] درست به همین معناست که توماس مان **کوه جادو** را «رمانی درباره‌ی زمان» یا به عبارت دقیق ولی نامانوس «رمانِ زمان» خوانده است، که «موضوع آن زمان در موقعیت ناب آن است».[۱۳۱]

در آغاز فصل هفتم **کوه جادو** توماس مان می‌پرسد: «آیا می‌توان از زمان، از خود زمان، داستان گفت، یعنی روایتش کرد؟» و با مطایبه‌ای رندانه این کار را «دیوانگی» می‌خواند:

> انگار کسی یک نت را، یا یک میزان را، یک ساعت تمام به درازا بکشاند و ادعا کند که این موسیقی است. آخر، داستان از این جهت خیلی شبیه موسیقی است، زمان را پر می‌کند... زمان ابزار روایت است، همانطور که ابزار زندگی است. هردو با آن در پیوندی ناگسستنی قرار دارند؛ درست همچون مواد که با مکان پیوندی ناگسستنی دارند. زمان ابزار موسیقی نیز هست. موسیقی زمان را تقسیم

می‌کند، اندازه می‌گیرد، مفصل‌بندی می‌کند. موسیقی می‌تواند زمان را کوتاه کند و در همین حال ارزشش را افزون کند. پس موسیقی و داستان همانند یکدیگرند، چرا که فقط می‌توانند خود را در گذر معرفی کنند، همچون تداومی در زمان، یعنی چیزی از پی چیز دیگری می‌گذرد. و این هردو از هنرهای تجسمی متمایزند، که در حضور خود کامل است، و چون دیگر مواد از زمان ساخته نمی‌شود. اما داستان و موسیقی، حتی اگر بکوشند که در هر لحظه حاضر باشند، باز این حضور بدون زمان ممکن نمی‌شود.[۱۳۲]

در ادامه‌ی بحث مان می نویسد: «اگر داستان می‌تواند زمان را به کار گیرد، پس آشکارا زمان می‌تواند در همان حال که ابزار داستان است، موضوعی نیز باشد. از این رو همچنان که می‌توان داستانی **با** زمان پرداخت، می شود داستانی **درباره‌ی** زمان نیز آفرید و این کار چنان که در آغاز به نظر می آید دیوانگی نیست».[۱۳۳] این کاربرد تازه‌ی اصطلاح «رمانِ زمان» است: رمانی که موضوع اصلی آن و قهرمانش زمان است.

گونتر مولر سه زمان را از همدیگر جدا می‌کند: ۱) زمان کنش روایت؛ که زمان گاهنامه‌ای است، قابل محاسبه یا اندازه‌گیری است و در حکم «مدتی است که خواندن به طول می انجامد». مثلاً می‌گوییم: «دو ساعت طول کشید تا **مرگ ایوان ایلیچ** را بخوانم». ۲) زمان متن؛ گزیده‌ی سال و ماه و روز، و شاید ساعت‌ها و دقیقه‌هایی است که در داستان می آید. گاه به دقت در داستان تصریح می شود و گاه حدودش روشن می شود، مثلاً می‌دانیم که **جنگ و صلح** در ژوییه ۱۸۰۵ آغاز می شود و در پایان روز پنجم دسامبر ۱۸۲۰ به پایان می رسد. تقریباً پانزده سال و نیم از زندگی یک ملت، و زندگی شخصیت های داستان. اما زمانی که تولستوی در کتاب می‌آورد چکیده یا برگزیده‌ی این سال‌هاست. شرح بعضی روزها و حتی لحظه‌ها مفصل است و شرح هفت سال پس از ۱۸۱۲ در یک جمله می آید. ۳) زمان زندگی؛ همان پانزده سال و نیم **جنگ و صلح** است. زمان راستین رخدادهایی که زمان متن چکیده‌ی آن‌ها را فراهم می‌آورد. زمانی که در ادبیات بیان ناشدنی است، اما بنیان موسیقی است. در سینما، هم، گاه زمان متن و زمان زندگی یکی می شوند. مثلاً در فیلم‌های **خواب** و **امپایر** اندی وارهول، یا در نما- صحنه‌ی آتش‌سوزی در فیلم **ایثار** آندری تارکوفسکی. مولر می پرسد: «وسوسه‌ی هر نویسنده چیزی جز زمان زندگی است؟» آرزوی این که چیزی بنویسیم، درست با ضرباهنگ راستین زندگی، در حکم اشتیاق رسیدن به بیان موسیقایی است. آنجا زندگی یک قطعه‌ی موسیقی همان است که می شنویم. این نکته که دینولیپاتی قطعه‌ای از باخ را تندتر می‌نواخت و گلن گولد آهسته‌تر، و فردریش

گولدا آن را آهسته‌تر از دو استاد دیگر، اهمیتی در این بحث ندارد. چرا که قطعه‌ی باخ فاقد زمان ویژه‌ی خویش است. زمان زندگی آن همان است که هر بار نواخته می‌شود. زمان زندگی و زمان متن یکی می‌شوند. هر تاویلی از دیدگاه زمان، درست است. آیا به راستی این گوهر موسیقایی آرزوی (به دست نیامدنی) نویسنده نیست؟ یادآور تلاش پروست، وقتی انتظار سوان را تصویر می‌کرد، که دلش می‌تپید و می‌خواست آن جمله‌ی موسیقایی محبوبش را در سونات ونتوی بشنود.

۶

سومین بخش کتاب زمان و گزارش مجلد دوم را دربر گرفته است. واپسین فصل این بخش با عنوان «تجربه‌ی زمانمند داستان» از دیدگاه نظریه‌ی ادبی اهمیتی استثنایی دارد. این بخش درباره‌ی سه رمان «کلاسیک» سده‌ی بیستم است: خانم دالووی اثر ویرجینیا ولف (۱۹۲۵)، کوه جادو اثر توماس مان (۱۹۲٤) و در جستجوی زمان از دست رفته اثر مارسل پروست (۱۹۲۷ ــ ۱۹۱۳). تاریخ انتشار سه کتاب نشان می‌دهد که آن‌ها به یک دوران تعلق دارند. در هر سه رمان مورد بحث ریکور، تجربه‌ی زمان، تجربه‌ای داستانی است که افق آن جهانی است خیالی، جهان داستان یا متن. هر سه رمان بیان رویارویی جهان متن و جهان خواننده است؛ دنیای ذهنی او، جهانی خاص او که از جهان زندگی هر روزه‌اش جداست؛ دنیایی که به تجربه‌هایش از «واقعیت‌های چندگانه» شکل می‌دهد، آن‌ها را معنا می‌کند، تا روزی دریابد ــ به مکاشفه‌ای، ناگهان ــ که علت وجودی آن همه و خود او همین دنیای ذهنی است. هر متن چونان روزنه‌ای است به چشم‌اندازی گسترده، به دنیای خیالی ما. هرچه هم متن در خود کامل باشد (ساختاری تام و بی‌عیب داشته باشد) باز دقیقه‌ای است از جهان. اما خواندن نه گشودن پنجره به چشم‌انداز، بل به گفته‌ی ریلکه خویشتن را یکسر در دل چشم‌انداز یافتن است.

پرسشی که در ذهن هر خواننده‌ی زمان و گزارش مطرح می‌شود، این است: چرا این سه رمان؟ ریکور نوشته است: «این سه اثر به خوبی تمایزی را روشن می‌کنند که آ. آمندیلف از آن یاد کرده است. یعنی تمایز «داستانی که از زمان ساخته شده است» با «داستانی که درباره‌ی زمان است»». [۱۳۴] اشاره‌ی ریکور به کتاب زمان و رمان مندیلف (۱۹۷۲) است که در آن میان اکثریت قاطع رمان‌ها که همه در نهایت حکایتی فراهم آمده از زمان هستند، و پاری از رمان‌ها که موضوع آن‌ها زمان است، یعنی درباره‌ی زمان نوشته شده‌اند تفاوت گذاشته است. مندیلف خود ریشه‌ی بحث را در کوه جادوی توماس مان یافت: «اگر بتوانیم داستانی فراهم آمده از زمان بگوییم، پس خواهیم توانست داستانی هم درباره‌ی زمان

بگوییم... اعتراف می‌کنم که این کتاب داستانی است از گونه‌ی دوم».[۱۳۵] بنا به این تمایز، به راستی که سه رمان مورد بحث ریکور رمان‌هایی درباره‌ی زمان هستند «و ساختار آن‌ها را تجربه‌ی زمان تعیین کرده است». حتی مهمتر از این، هر سه متن، تجربه‌ی زمانمند را در مناسبت درونی آن با بی‌نهایت مطرح کرده‌اند، مناسبتی که برای اگوستن قدیس ضابطه‌ی نهایی «کاربرد» زمان محسوب می‌شد.[۱۳۶] کدام بی‌نهایت اما؟ زمان در این سه اثر در پیوند با مرگ شناخته شدنی است. پیوندی که در بنیان هر سه اثر یافت می‌شود، پنهان است و دیر آشکار می‌شود، اما مهمترین عنصر است. کار ریکور کشف این پیوند است: گونه‌ای کشف رمز، تاویلی که به گونه‌ای ژرف باطنی است.

در خواندن خانم دالووی، هرگونه توجه به شکل ظهور یا جنبه‌ی بیرونی و آشکار داستان نابسنده است. نکته‌ی مهم جهان‌بینی استوار به تجربه‌ی زمانمندی است که خود پایه‌ی استواری است تا شکل بیرونی باقی بماند. برای درک آن تجربه، ناگزیر باید از این شکل گذشت و «فراتر از متن رفت». راوی داستان (و نه نویسنده) حوادث اصلی یک روز آفتابی و زیبای ماه ژوئن ۱۹۲۳ را که در لندن گذشته است، تعریف می‌کند. «زمان زندگی» در این رمان ویرجینیا ولف تا ساعتی از نیم شب گذشته ادامه می‌یابد. همپای گذر این زمان زندگی (که هرچند آن را به پیروی از گونتر مولر زمان زندگی می‌خوانیم، اما زمان فانی است، زمانی که می‌گذرد، و مرگ را پیش می‌کشد) «زمان روایت» پیش می‌رود، چکیده‌ای است از آن، اما بر اساس ضابطه‌ای زمان را خلاصه یا فشرده می‌کند و لحظاتی از آن رابرمی‌گزیند، این ضابطه کدامست؟ هم قاعده‌ای است در رمان ویرجینیا ولف و هم مهمترین و سختگیرترین قاعده‌ی زندگی ماست: مرگ است. و جلوه‌ی اصلی آن در زمان خودکشی سپتیموس وارن اسمیت است. و این ضابطه خود بر اساس زمانی دیگر، زمانی ناشناخته استوار است: زمان خاطره یا آن‌سان که ویرجینیا ولف می‌گوید، زمان باقی. در تاویل ریکور، زمان زندگی یا زمان گاهنامه‌ای، یعنی آن روز تابستانی لندن به یاری ضربه‌های ساعت «بیگ بن» و ساعت‌های دیواری و رومیزی خانه‌ی کلاریسا دالووی دانسته می‌شود. این زمان پیوند خود را با زمان خاطره، با جاودانگی، بی‌نهایت، و مرگ، در مناسبتی می‌یابد که شخصیت‌های داستان با آن برقرار می‌کنند.[۱۳۷] واکنش شخصیت‌ها، در حکم تجربه‌ی زمانمند داستان است. نخستین صدای زنگ «بیگ بن» آنجا به گوش می‌رسد که کلاریسا در خیابان «در برابر مغازه‌ی اعیانی» به پیتر می‌اندیشد: «آه شروع شد، نخست خبری موسیقایی، سپس، ساعت. بازگشت‌ناپذیر. دایره‌های حباب در هوا محو شدند».[۱۳۸] در این صبح روشن میانه‌ی ماه ژوئن در مرکز لندن، زمان گذشت، بی‌بازگشت.

اما زمان باقی در خاطره بجاست، چونان قطعه‌ای موسیقی. کلاریسا به یاد می‌آورد که پیتر به او گفته بود «تو میزبانی تمام عیاری»، و او در اتاق خوابش، با یادآوری این گفته، زمانی دیگر گریسته بود... اکنون، اما، چرا این صدا خاطره‌ی آن گفته و آن گریه را در او بیدار می‌کند؟ شعری از نمایش **سیم بلین** شکسپیر به یاد کلاریسا می‌آید، همچنان که در برابر شیشه‌های کتابفروشی ایستاده است: «هراسی از گرمای آفتاب به دل راه مده / یا از غوغای خشماگین زمستان».[139] مکانی راستین، خیابانی و مغازه‌ای در لندن، شعری راستین... زمانی راستین؟ موجود؟ آیا می‌توان گفت «زمانی که هست؟» خیر، این لحظه، این «زمان زندگی» به راستی زمانی است گذرا، که در برابر زمان باقی، که در خاطره زنده است، وجود ندارد. و رمان ویرجینیا ولف آکنده از این یادآوری‌هاست، یعنی از این «حضور زمان باقی».

بار دوم صدای زنگ ساعت بیگ بن آنجا به گوش می‌رسد که کلاریسا دخترش الیزابت را به پیتر معرفی می‌کند: «کلاریسا گفت: ایـــن هم الیزابت من!» و الیزابت همچنان که پیش می‌آمد گفت: «سلام آقا!» صدای زنگ بیگ بن که نیمه‌ی ساعت را اعلام می‌کرد، با شدتی بیش از همیشه میان آنان پیچید». لحظه‌ای بعد، کلاریسا، دلخور از شنیدن صدای «تمام ساعت‌های خانه، که باهم زنگ می‌زدند»، به پیتر که دور می‌شد، گفت: «مهمانی مرا فراموش نکن».[140] و پیتر، در خیابان، با آهنگ زنگ «بیگ بن» با خود تکرار می‌کند: «مهمانی مرا فراموش نکن». ریکور یادآوری کرده است کـــه این هم ترکیبی است از زمان آگاهی و زمان گاهنامه‌ای، ریکور صدای زنگ‌ها را در رمان دنبال می‌کند، همچنان که «روز پیش می‌رود، با شهابی از اشتیاق».[141] سومین بار که صدای زنگ بیگ بن را می‌شنویم: سپتیموس پرت و پلا می‌گوید، رژیا به دنبال دکتر فرستاده است، دکتر می‌رسد، با لحن دوستانه حرف می‌زند «موج‌ها، ضربه‌های زنگ را در شمال لندن پراکندند، به گونه‌ای اثیری، با ابرها و موج‌های دودهمراه، رفت تا میان مرغان دریایی محو شود». و این لحظه‌ای است که کلاریسا دامن سبزرنگ خود را روی تخت می‌گذارد.[142] اینجا زمان زندگی، برای همه کس یکی است. ساعت دوازده بار می‌نوازد. راوی، سرنوشت شخصیت‌ها را جداگانه دنبال می‌کند. اما برای هریک از آنان این ساعت، این زمان زندگی معنایی دیگر دارد... یا می‌یابد. یک ساعت و نیم بعد، باز صدای زنگ می‌آید، این بار در محله‌ی اعیانی. رژیا گریه می‌کند. ساعت سه را بیگ بن برای کلاریسا و پیتر می‌نوازد، و بعد انگار که فاصله‌های زنگ‌ها به یکدیگر نزدیک می‌شوند. کلاریسا می‌اندیشد: «میهمانی شب، تمام بعد از ظهر آدم را خراب می‌کند». میان زمان ساعت‌ها و زمان درونی گاه نزدیکی است و گاه دوری. همان رابطه‌ای که میان «زمان مشخص» هر

آدم و زمان جاودانه هست. واپسین بار که صدای زنگ ساعت بیگ بن را می شنویم آنجاست که کلاریسا خبر خودکشی سپتیموس را شنیده است:

مرگ جنگی بود. تلاشی بود برای ایجاد ارتباط، برای آن که همه کس ناممکن بودن رسیدن به مرکزی را احساس کنند که به گونه‌ای رمزآمیز از پیش آن‌ها می‌گریخت، نزدیکی دور می شد، شادی گریزان، آدمی تنها. مرگ گونه‌ای نوازش بود. اما این مرد جوانی که خود را کشته بود ــ آیا وقتی که به پایین می پرید ــ گنج خود را در آغوش داشت؟ اگر حال وقت مردن است، پس باید سخت شادمان بود، این حرف را کلاریسا یک باربه خود گفته بود، وقتی در لباس سفید از پله ها پایین می رفت... اما چه شب یکه‌ای! خود را شبیه او دید ــ شبیه همان مرد جوانی که خود را کشته بود. چقدر خوشحال بود که جوان خود را کشته است، درحالیکه دیگران زندگی می‌کردند، او زندگی را دور انداخته است. ساعت نواخت. دایره‌های حباب در هوا محو شدند.»[۱۴۳]

صدای ساعت همان است. دایره‌ها همانگونه محو می شوند. زمان گاهنامه‌ای، زمان ساعت ها، زمان زندگی می‌گذرد. زمان خاطره و زمان متن درونی می شوند و با مرگ پیوند می‌یابند: «خود را شبیه او دید. همان مرد جوانی که خود را کشته بود». نکته را یافته‌ایم. ریکور حاشیه‌ای می آورد: بنا به پیشگفتاری که ویرجینیا ولف می‌خواست به **خانم دالووی** بیافزاید، نخست قرار بود که کلاریسا خودکشی کند، اما با خودکشی سپتیموس کارش ناتمام ماند. همه چیز در هاله‌ای از ابهام جای گرفت. واپسین جمله‌ی رمان نمایشگر این ابهام است:

پیتر گفت: من هم خواهم آمد، اما لحظه‌ای نشست. آخر این چه هراسی است؟ این منگی و ربودگی چیست؟ از خویش پرسید: این چیست که مرا سرشار از هیجانی بی حدّ می‌کند. گفت این هم کلاریسا. آخر او آنجا بود.[۱۴۴]

For there she was آخر او آنجا بود. واپسین کلام رمان فعل گذشته‌ای است که با زمان روایی رمان خواناست، اما جای این تردید ، این درد، را باز می‌گذارد. کلاریسا بود و دیگر نیست: خود را شبیه او می‌بینیم. همان زنی که خود را کشته بود؟ که آنجا بود؟ بود؟

پل ریکور، در پی نویسنده، **کوه جادو** را رمانی می‌خواند «درباره‌ی زمان». نکته‌ی دشوار، اما، اینجاست که بدانیم: به چه معنا رمانی است درباره‌ی زمان؟ نخستین واقعیت از میان

رفتن «حس» اندازه‌گیری زمان نزد تمامی ساکنان آسایشگاه داووس است. در رمان، شخصیت ها، در این آسایشگاه، برفراز کوهستان، «بیرون زمان» زندگی می‌کنند، از جهان گسسته‌اند، اما بدان می اندیشند. پس، به خدایان المپ همانندند. کسانی که «آن پایین، در دامنه ها» زندگی می‌کنند، گذر زمان را می شناسند، و اینان سکون زمان را. بنا به طرح ساده‌ی داستان، آمد و شدهایی میان بلندی‌های کوهستان و دامنه‌ها رخ می‌دهد. گونه‌ای روبرو شدنِ «اکنون جاودانه» با زمان گاهنامه‌ای. روایت با رسیدن هانس کاستورپ به داووس پلاتس آغاز می شود؛ مهندس جوانی از «دامنه»، از هامبورگ آمده است تا پسرخاله‌اش یوآخیم تسیم سن را ملاقات کند، که از پنج ماه پیش، «آن بالا» زندگی می‌کند. کاستورپ نخست می‌خواهد «اقامتی کوتاه آنجا داشته باشد» و فقط «سه هفته» بماند.همه چیـز از نظر گذر زمان دقیق و حساب شده است. به بیانی دیگر که تازه میان ما معمول شده «همه چیز زمانبندی شده است». در جریان سفر به داووس (در همان یکی دو صفحه‌ی نخست رمان) هانس کاستورپ «حس مکان» را از دست می‌دهد: «قطار واپسین ایستگاه‌ها را خلاف جهت قبل ترک می‌کرد و این پاک آدم را گیج می‌کرد».[۱۴۵] چرا که دیگر نمی شد فهمید که قطار در کدام جهت پیش می رود و افق کجاست. در نخستین لحظه‌های ورود کاستورپ، یوآخیم به او می‌گوید: «نرسیده فکر برگشتنی؟ حالا کمی صبر کن، تازه رسیده‌ای... این سه هفته‌ي دیگر هم از آن حرف هایی است که از آن پایینی ها یاد گرفته‌ای».[۱۴۶]

هانس کاستورپ خود بیمار می شود، ناگزیر در آسایشگاه می‌ماند و آرام، دل از دنیای «آن پایینی ها» می‌کند. یوآخیم با اینکه بهبود نیافته، از آنجا می رود، اما بازمی‌گردد تا آنجا بمیرد. و مرگ نقطه‌ی تماس با بی‌نهایت، همچون آرمان زندگی «بی‌زمان» آسایشگاه سر برمی‌آورد. یوآخیم «در ساعت هفت تمام کرد... زیبایی جوانی دوباره چهره‌ی آرامش را روشن کرد. و ماجرا تمام شد».[۱۴۷] ریکور، تقسیم‌بندی کتاب به هفت فصل، توالی و حجم آن‌ها را «بیانگر زمان روایی داستان» دانسته است. هانس کاستورپ هفت سال آن بالا ماندگار شد و سر هریک از هفت میز تالار غذاخوری نشسته بود، هر سال سر یک میز.[۱۴۸] تاویل جامعه‌شناسیک، رمان مان را شرح نمادین بحران‌ها و مرگ فرهنگ اروپایی می شناسد. بحران‌هایی که پس از ضربه‌ی ۱۹۱۴ شدت گرفتند. ریکور تاکید دارد که تاویل هرمنوتیک سویه‌ی معنوی این بحران‌ها و مرگ‌ها را برجسته می‌کند.[۱۴۹] خطی که پایینی ها را از ساکنان «کوهستان» جدا می‌کند، اما فراتر از این سویه می رود. بی آنکه بخواهیم اهمیت تاویل تاریخی یا جامعه‌شناسیک را انکار کنیم. آن مرز، زمان زندگی هر روزه (جهان زندگی، کنش و سلامت) را از زمان هستی‌شناسیک که با بیماری و مرگ

پیوند یافته است، جدا می‌کند. هانس کاستورپ با گام نهادن به جهانی که بیماری و مرگ را پذیرفته است و «نهادی کرده است»، خود، مرگ را می‌پذیرد و همچون یوآخیم راه گریزی از آن نمی‌یابد. و سرانجام از راوی رند رمان می‌شنود: «بدرود، ای هانس کاستورپ شریف؛ بدرود ای عزیزکرده‌ی زندگی. قصه‌ات تعریف شد، تا آخرش را گفتیم، و از این طولانیتر و کوتاه‌تر نبود. اما مرموز بود. و آن را به خاطر خودش تعریف کردیم، نه به خاطر تو. تو جوان ساده‌ای بودی. اما هرچه باشد این قصه‌ی تو بود...»[۱۵۰]

در آسایشگاه «اکنون جاودانه» پیمانی میان حس و مرگ یا بهتر بگوییم، میان عشق و مرگ بسته است: عشق میان کلاودیا شوشا و هانس که در «شب جادوگران» با مرگ پیوند می‌یابد.[۱۵۱] واپسین واژگان کتاب را به یاد آوریم: «آیا از این جشن فراگیر مرگ، از این پلیدی تب، که آسمان شامگاهی و بارانی را با آتش خویش نورانی کرده است، باری دیگر عشق سر برمی‌کشد؟»[۱۵۲] **کوه جادو** داستانی است درباره‌ی دو رخداد، که در خود انکار زمانند: عشق و مرگ؛ به این اعتبار رمان مان درباره‌ی زمان است. تماس با مرگ مفهوم تازه‌ای از تجربه‌ی زمانمند هستی را پیش می‌کشد. ریکور نوشته است: «**کوه جادو** رمانی است درباره‌ی بیماری، و در گام بعد هر رمانی که درباره‌ی بیماری باشد، رمانی است درباره‌ی زمان».[۱۵۳] نمی‌دانم این حکم کلی را تا چه حدّ می‌توان پذیرفت. **مرگ ایوان ایلیچ** تولستوی، یا **مرگ درونیز** مان، یا **خاطرات کشیش روستا** برنانوس درباره‌ی بیماری هستند، اما درباره‌ی زمان نیستند. زمان در آن‌ها درونمایه‌ی مهمی است، اما به هیچ‌رو دستمایه‌ی اصلی اثر محسوب نمی‌شود. از سوی دیگر آثاری هم می‌توان یافت که در نگاه نخست درباره‌ی بیماری نیستند، اما با دقت بیشتر درمی‌یابیم که موضوع آن‌ها بیماری است همچون رمان‌های داستایفسکی و کافکا. آشکارا، موضوع اصلی این رمان‌ها زمان نیست.

می‌توان در بررسی **کوه جادو** جدا از زمان و مرگ (یا بیماری مرگ‌آور) درونمایه‌ی دیگری را هم بازشناخت، چیزی که فهم رمان را بارها دشوارتر از پیش می‌کند: تقدیر فرهنگ اروپایی. این مایه‌ی اصلی در مکالمه‌ها، و گفتارهای رمان، در موقعیت‌های روانی - معنوی شخصیت‌ها، اهمیت دارد. رمان از رویارویی سویه‌های گوناگون این فرهنگ شکل گرفته است. ستمیرینی ایتالیایی با فرهنگی است، پاسدار سنت‌های دوران روشنگری (هرچند تا حدودی شاید بی‌آنکه بداند، و بی‌شک بی‌آنکه بخواهد) از آن باور خدشه‌ناپذیر به علم و تکامل خود ابزارگرا دور افتاده است. در برابر او نافتا، ژزوییت شکاکی است که تبار یهودی دارد، آنارشیست است و بیشتر به سنت سوسیالیستی وابسته است، تا به سنت لیبرالیسم. به ستمیرینی چونان نماینده‌ی «خوش‌پنداری‌های ایدئولوژی بورژوایی» می‌تازد.[۱۵۴] اما نافتا هم بی‌آنکه بخواهد، تا حدودی در نهانگاه دل خویش یک شکاک است. نکته اینجاست

که ستمیرینی از پیروزی‌های علم و خرد یاد می‌کند و نافتا از بحران‌ها می‌گوید. هردو شخصیت هایی هستند متعلق به سده‌ی نوزدهم که یکی به گذشته (دوران روشنگری و سده‌ی هجدهم) می اندیشد و دیگری به اینده، و به گونه ای طنزآمیز نگاه به گذشته با امید همراه است و نگاه به آینده با هراس.

چنین می‌نماید که مرگ راه‌حل همگانی است. برای «مرد تازه‌ی خانم شوشا» یعنی مینر پیرکورن، سرمایه‌داری که «راهش را به کوهستان گم کرده است»، و خودکشی می‌کند، برای نافتا که او هم خودکشی می‌کند، برای یوآخیم، و بسیاری از بیماران دیگر... و برای هانس کاستورپ. این «سلطنت مرگ» را ریکور، با اشاره‌ای بــه لایبنیتس (و نه نیچه) «وسوسه‌ی نیهیلیسم» می‌خواند. مان هرسه درونمایه‌ی رمان یعنی زمان، بیماری و فرهنگ را در تجربه‌ی هانس کاستورپ گرد آورده است. آیا زندگی کوتاه این جوان (هنگامی که می میرد سی سال بیش ندارد) به گونه‌ای یادآور «رمان آموزشی» نیست؟ آیا اشاره‌ای به ویلهلم مایستر گوته در او نمی‌توان یافت، به ویژه آنجا که می پندارد، چیزی از زندگی آموخته است؟ او که جوانی است «ساده، کنجکاو و جسور» (این سه صفت در موارد بی شمار در مورد او به کار رفته اند). در گام نخست تکامل این «عزیزکرده‌ی زندگی» گونه‌ای حرکت زمان را طرح می‌کند. نخستین شکل از «زمان زندگی» نشانه‌ای از زندگی هر روزه، فاصله‌ای که راوی با داستان و موضوع روایت خود می‌گیرد، لحن طنزآمیزی که با مطایبه‌های رندانه همراه است (و نه به قصد سخره، بل از سر محبت شکل می‌گیرد) دره‌ای ژرف میــان او و رخدادها، میان زمان روایت و زمان متن می آفریند.[155] این مناسبت، استوار به فاصله‌ای که میان راوی وطرح وجود دارد، در حکم کلید هرمنوتیک پرسشی است که میان راوی و داستان وجود دارد. قهرمان در پیکار با زمان، همان رابطه‌ای را با زمان ایجاد می‌کند که راوی با داستانی که حکایتش می‌کند، پدید آورده است. یعنی رابطه‌ای استوار بر فاصله‌ای که خود بر مطایبه‌ی رندانه متکی است و تنها از طریق آن بیان می شود. نکته‌ی اصلی در بحث ریکور از رمان **کوه جادو** یافتن راز تمایز «زمان درونی» ساکنان آسایشگاه است با زمان زندگی هر روزه‌ی «پایینی ها». از این رو او به حکمی «همچون حکم خانم دالووی» می رسد. ساکنان آسایشگاه با مرگ رویارویند، به همین دلیل جاودانگی و بی‌نهایت، درست همسان بیان اگوستن قدیس، به «زمان درونی آنان» معنا می‌دهند.[156] به گمان ریکور این نکته به ویژه در فصل «برف» رمان توماس مان اثبات شده است.

«آیا کار درستی است که در رمان مارسل پروست **در جستجوی زمان از دست رفته** داستانی

درباره‌ی زمان را جستجو کنیم؟»[۱۵۷] با این پرسش تحلیل پل ریکور از رمان پروست آغاز می‌شود. یکی از پرسش‌های مهم رمان که برای ریکور نیز همچون بسیاری از تاویل‌کنندگان **در جستجوی زمان از دست رفته** مطرح شده، این است: راوی داستان کیست؟ پروست است یا کسی دیگر، مثلاً یکی از شخصیت‌های داستان؟ نکته اینجاست که مولف رمان خود خویشتن را حذف کرده است، و آن کس که اهمیت یافته است تنها شور، شوق و آرزوی نوشتن دارد. منش قهرمان- راوی هرچه هم یادآور پروست باشد، بی‌اهمیت می‌شود؛ و این نکته درباره‌ی رمانی که بیش از هر اثر ادبی برجسته‌ی دیگر این سده موضوع بررسی‌ها و نقدهای روانشناسیک بوده است، راستی که شگفت‌آفرین است. جستجوی راوی در پی ساحت زمان (که از این رهگذر طلب خویشتن است) اهمیت دارد، و نه برعکس. رخدادهای داستان به گونه‌ای ناب «داستانی» و «روایت‌پذیر» هستند و این جستجوی خستگی‌ناپذیر در پی زمانی از کف رفته، تنها (و تاکید می‌کنم، تنها) در پیکر گزارش داستانی می‌تواند رخ دهد یا تداوم یابد. در رمان پروست، همچون چند شاهکار دیگر این سده، «سازماندهی روایی» داستان اهمیت تعیین‌کننده‌ای دارد. راوی در پی شناخت معنای زندگی درونی خویشتن است، یک زندگی که اساساً داستانی است و دور از دسترس او. جهان درونی هریک از ما بی‌شک جهانی است خیالی، و به این اعتبار داستانی. راهی برای شناخت آن نداریم مگر اینکه روایتش کنیم. همچنان که برای فهم رویاهای خود راهی جز روایت آن‌ها نداریم. زمان گمشده و زمان بازیافته، بدین سان، هردو منش تجربه‌ای داستانی هستند، تجربه‌ای که درون (در چارچوب) جهانی داستانی جای دارد. یکی از مهمترین ارزش‌های **در جستجوی زمان از دست رفته** (همچون داستانی درباره‌ی زمان) چنانکه ژیل دلوز در **پروست و نشانه‌ها** نوشته است، این نکته‌ی مهم است (نکته‌ای که بیشتر فراموش می‌شود): هدف اصلی کتاب پروست یافتن زمان نیست، بل یافتن حقیقت است. و البته که جستجوی حقیقت، یافتن زمان را همچون هدفی گریزناپذیر همراه دارد. به این اعتبار برای پروست، رمانی درباره‌ی زمان، خود طلب حقیقت است (نه اینکه رمانی باشد درباره‌ی حقیقت، بل کنش اخلاقی نگارش و خواندن این رمان خود جستجوی حقیقتی است گمشده). دلوز می‌نویسد: «اثر پروست نه بر بیان و نمایش خاطره، بل بر آزمون و بازسازی نشانه‌ها استوار است».[۱۵۸] نشانه‌های عیش، نشانه‌های عشق، نشانه‌های هر چیز حس شدنی؛ و نشانه‌های هنر: «تنها به این دلیل که حقیقت مناسبتی بنیادین با زمان دارد، اثر پروست جستجوی زمان از دست رفته است».[۱۵۹] دلوز منکر اهمیت جستجوی زمان بر اساس خاطره‌ی غیرارادی نیست، برخلاف، با تاکید بر نسبت حقیقت با زمان، این سویه‌ی کار پروست را برجسته می‌کند.[۱۶۰] به نظر ریکور کلید هرمنوتیک فهم رمان پروست رابطه‌ی

میان جستن و یافتن است (رابطه‌ای که در واپسین مجلد کتاب، یعنی در **زمان بازیافته** کامل می‌شود). عنوان **زمان بازیافته** این رابطه را به گونه‌ای آشکار و برجسته نمایان می‌کند؛ تنها پس از یافتن این رابطه بازخوانی **در جستجوی زمان از دست رفته** همچون جستجوی حقیقت جلوه خواهد کرد.[۱۶۱]

این باور که هدف اصلی پروست در **در جستجوی زمان از دست رفته** زمان نیست، میان بسیاری از ناقدان هوادار دارد. آن هانری در کتابی که چند سال پیش با عنوان جذاب **پروست رمان‌نویس** منتشر کرد، بر این نکته پافشاری کرد که هدف و موضوع اصلی رمان پروست نه زمان، بل مفهومی دیگر بود که رمانتیک های آلمانی مطرح کرده بودند و شلینگ در کتاب **نظام ایدآلیسم متعالی** و شوپنهاور در **جهان همچون اراده و ایده** سویه‌ی فلسفی آن را مطرح کردند: همخوانی. این مفهوم به معنای از میان بردن فاصله‌ی میان جان آدمی و جهان مادی، تاکید بر همانندی‌های آن‌ها، و اثبات حضور آن در هنر است. **در جستجوی زمان از دست رفته** زندگینامه‌ی خودنوشته‌ای در پیکر داستان نیست؛ بل یک رمان است «رمانی نبوغ‌آمیز درباره‌ی هنر».[۱۶۲] به بیان دیگر، پروست نخست زندگی خود را نشناخت، تا بعد آن را در پیکر یک رمان بیان کند؛ بل در فراشد آفرینش رمان، رازی را شناخت که سویه‌ای از آن، زندگی او بود. این همخوانی جان و جهان، گمشده است و رمانتیک های آلمانی دانسته بودند که یافتن آن در بازیابی زمان گمشده ممکن است. اینجا معنای گمشده که در عنوان رمان پروست آمده است، اهمیت ویژه‌ای می‌یابد. چیزی که گم‌شده، زمانی حضور داشت. یافتن آن به معنای بازیافتن آن است. میان دنیا و دل ما، این همانی نابی برقرار بود که اکنون گمشده است. باید زمان گمشده را بیابیم، تا آن همخوانی را به چنگ آوریم. تلاش برای یافتن وحدت از کف رفته میان آدمی (سوبژه‌های فلسفی) و جهان، ما را به روزگار کودکی می‌کشاند. روزگاری که جهان و ما «چنانکه باید» بودیم. کودک در اکنون جاودانه زندگی می‌کند. او هست، بی‌آنکه برای این بودن نیازمند توجیه یا علتی باشد. تجربه‌ی داستانی پروست نه تنها زمینه‌ی اصلی آن دیدگاهی را روشن می‌کند که در آن، رمان جلوه‌ی تبدیل مسأله‌ی زمان به پروبلماتیک دیگری است (به وحدت و هماهنگی گمشده و چه بسا بازیافته‌ی جان و جهان) بل در همین حال روشنگر گذر هماهنگی گمشده به زمان گمشده نیز هست. جستجوی راوی «برگردان آن پیکار دشواری است که در دل یک آگاهی جریان دارد».[۱۶۳] پل ریکور نوشته است:

> پرسش اصلی، اما، این نیست که چگونه فلسفه‌ی همخوانی دنیا و دل ما، گمشده، تحریف شده یا به جستجوی زمان گمشده تبدیل شده است، پرسش این

است که چگونه جستجوی زمان گمشده به یاری ابزاری اساساً روایی به نکته‌ی اصلی بحث رمانتیک‌ها یعنی هماهنگی و همخوانی گمشده تبدیل می‌شود.[۱۶۴]

به نظر ریکور در رمان پروست می‌توان دستکم دو آوای روایی را از یکدیگر جدا کرد: آوای قهرمان و صدای راوی. قهرمان «حوادث» را روایت می‌کند، و حوادث یعنی رخدادهای حسی، زمینی و زیبایی‌شناسیکی که او از سر گذرانده است. اینجا بیان روایی شکل «پیشرفت» و تکامل به خبود می‌گیرد، حرکتی در گذشته که «در خود» رو به سوی آینده دارد؛ و جستجورا به نتیجه می‌رساند. قهرمان است که مکاشفه‌ی معنای زندگی درونی و معنوی خود را همچون تاریخ ناپیدا، یا داستان ناشنیده‌ای از یک الهام (یا شاید استعدادی ذاتی) بیان می‌کند. اما راوی، گاه همپای قهرمان پیش می‌رود، گاه از او جلوتر می‌تازد و گاه وانمود می‌کند که از بسیاری چیزها بی‌خبر است. با وجود این، بیش از صد بار در رمان می‌گوید: «چنانکه بعدها خواهیم دید...» اما مهمتر، اوست که به تجربه‌های بیان ناشده‌ی قهرمان، معنای آن‌ها را می‌بخشد: زمان گمشده و زمان بازیافته را. و چون به پایان رمان می‌رسیم. آوای راوی چندان ضعیف می‌شود که دیگر چیزی را جز صدای قهرمان نمی‌شنویم. اینجاست که می‌توانیم از یکی شدن راوی / قهرمان یاد کنیم؛ و درست همین جاست که زمان گمشده را بازیافته‌ایم و همخوانی میان جان و جهان را، و حقیقت را. اما تا به اینجا برسیم راوی است که مثل‌ها و جمله‌های قصار را به کار می‌برد، و عادت‌های نوشتاری خود را دارد، معنای تجربه‌های نمونه را برایمان توضیح می‌دهد، و مهمتر از همه اوست که با لحنی طنزآمیز، رند و گزنده، از اشراف و بورژواها یاد می‌کند، عادت‌های کرداری آنان، «زبان درست اما آزاردهنده‌ی آنان»، کنایه‌های کوته‌فکرانه‌ی آنان و خلاصه نگاهشان به دنیا و شیوه‌ی بیان آن‌ها را مسخره می‌کند. در بازخوانی رمان، وقتی از «نتیجه» باخبر شده‌ایم بسیاری از طنزها، و نیش زبان‌های راوی را درک می‌کنیم. به ویژه در آن موارد بی‌شماری که از «نشانه‌های عشق» یاد می‌کند، لحن تحقیرآمیزش به یاد می‌ماند که حتی قهرمان را هم به شیطنت دست می‌اندازد. راوی همواره از قهرمان «وجدانی ناشاد» و «جانی افسرده» می‌سازد. تنها با لحن راوی است که آن آزارها و عذاب‌های قهرمان را می‌توان شناخت. با این لحن گزنده می‌توان حسادت‌های قهرمان را توصیف کرد، که هرچه هم به چشم ما بی‌دلیل و یا حتی بی‌معنا بیایند، باز دست آخر، جایی خود را شریک این قهرمان «تحقیر شده» می‌یابیم.

میان مکاشفه‌ی نهایی نویسنده و بیان او از رابطه‌ی زمان گمشده و زمان بازیافته، چه مناسبتی در رمان می‌توان یافت؟ این پرسش جذاب، اما دشوار است. ریکور بحث را به سه

بخش زمان گمشده، زمان بازیافته و گذر از زمان بازیافته به زمان گمشده تقسیم می‌کند. واپسین نکته، در حکم بازگشتی است به رمان، با آگاهی از «نتیجه‌ی» آن؛ بازگشتی که همواره در ادبیات لذت‌بخش است و در مورد اثر پروست «لذت‌بخش‌ترین» است. ریکور، نخست از خاطره‌ی قهرمان، از یادها آغاز می‌کند. یعنی از آن حضور اثیری که به گونه‌ای محو در یادمان قهرمان است و در شناخت روزگار کودکیش به کار او می‌آید. همپای این یادها، گذر قهرمان را از دنیاهای بیداری به خواب (یا برعکس) مثال می‌زند. آن خلسه، منگی و تنبلی ذهن در فاصله‌ی خواب و بیداری، آن رخوت رویایی که آغاز نبوغ‌آمیز و درخشان رمان را شکل می‌دهد. آنگاه مکاشفه‌ی گذشته (استوار به اندیشه‌ی فلسفی هانری برگسون) آغاز می‌شود. ریکور به یاری واپسین بخش رمان یعنی **زمان بازیافته** به جستجوی مفهوم «زمان بازیافته» در اثر می‌پردازد. اینجا دیگر یکسر به خاطره‌ی قهرمان راه یافته‌ایم: «باززندگی کردن گذشته... بازیافتن است».[۱۶۵] ریکور به دقت شرح می‌دهد که در تمامی رمان، هر اشاره به این بازیافتن با نشانه‌ای از زوال و خاصه با نشانه‌ای از مرگ همراه است، و از «مرگ‌های بسیار» در رمان یاد می‌کند؛[۱۶۶] و می‌گوید «اغراق نیست اگر بگوییم که مناسبت با مرگ، میان دو معنای زمان بازیافته تمایز می‌گذارد: معنایی فراسوی زمانمندی و معنایی که رستاخیز زمانمندی است در زمان گمشده.»[۱۶۷] در پایان رمان، نسبت میان دو عنصر اصلی دانسته می‌شود، یعنی رابطه‌ای که آزمون نشانه‌ها (و بازسازی آن‌ها به یاری زمان گمشده) با مکاشفه‌ی هنر (و منش فراسویِ زمان آن) دارد. این رابطه خصلت‌نمای زمان به مثابه‌ی زمان بازیافته است (و با دقت بیشتر بگوییم: «زمان گمشده- زمان بازیافته»)[۱۶۸] ریکور به ابهام این نکته‌ی آخر اشاره می‌کند. ابهامی که در تمامی مجلد **زمان بازیافته** دیده می‌شود؛ مثلاً «بدین سان تمامی زندگی من تا این لحظه، می‌تواند و نمی‌تواند، در این عنوان خلاصه شود: الهام».[۱۶۹] این ابهام در بسیاری از جمله‌های **در جستجوی زمان از دست رفته** نهفته است: «هر آنچه ما واقعیت می‌نامیم مناسبتی است ویژه میان حس و خاطره که به گونه‌ای همزمان ما را دربرمی‌گیرند ــ همان مناسبتی که در یک تصویر ساده‌ی سینماتوگرافیک از میان می‌رود، که هرچه بیشتر خود را آماده‌ی رویارویی با واقعیت می‌کند، بیشتر از آن دور می‌شود ــ رابطه‌ای یکه که نویسنده ناگزیر است آنرا بازیابد، تا بتواند همواره در جمله‌هایش دو معنای متفاوت را [به گونه‌ای همزمان] به کار گیرد».[۱۷۰] پس جستجوی زمان در حکم جستجوی همین نکته‌ای است که «واقعیت» خوانده شده است و نه در صراحت کلام، بل در ابهام یافتنی است. از این‌روست که در هنر نیز همچون زندگی استعاره کارآیی دارد.

کلید هرمنوتیک رمان پروست، همین مناسبت استعاری است که دو چیز متفاوت را به

یاری مناسبتی میان خاطره و حس، به گونه‌ای همزمان مطرح می‌کند.[۱۷۱] همین بیان استعاری سازنده‌ی روش بیان یا سبک پروست است. می‌دانیم که پروست معتقد بود: «برای نویسنده، سبک درست همچون رنگ برای نقاش مسأله‌ی شگرد و فن نیست، بینش اوست».[۱۷۲] بینش یا بهتر بگوییم دید یا نگاه نویسنده ما را به تمامی آن ابزار مشاهده‌ای که در **در جستجوی زمان از دست رفته** آمده‌اند بازمی‌گرداند: کالیدوسکوپ (که در نخستین صفحات رمان آمده است: اسباب‌بازی کودکان که به شکل لوله‌ای است و در انتهای آن شیشه‌های رنگی در برابر آینه‌هایی روبرو با تابش نور، اشکال گوناگون هندسی می‌آفرینند)، میکروسکوپ، تلسکوپ، ذره‌بین، عینک و غیره: «صبحگاهی چنین که خود را در آن بازمی‌یابم... همان است که باری دیگر دیدگاهش خوانده بودم، اما دیدی به سال‌ها و نه یک لحظه، و نه یک آدم که در چشم‌اندازی از شکل افتاده در زمان جای گرفته است».[۱۷۳] پس رابطه‌ی میان حس و خاطره، پایه‌ی رابطه‌ی میان دو عنصر اصلی است (که در تمامی **در جستجوی زمان از دست رفته** تکرار می‌شود): رابطه‌ی میان روش بیان و بینش؛ یعنی مناسبت میان نگارش و تاثر، و در معنای نهایی رابطه‌ی میان ادبیات و زندگی؛ و این آخرین رابطه را ریکور حقیقت دانسته است که «نکته‌ی مسلط در تمامی رمان پروست است».[۱۷۴] به این اعتبار زمان بازیافته، همان احساس بازیافته است. احساسی که پروست همواره دوگانه‌اش دانسته است.[۱۷۵] احساسی که گم شده بود، در ظاهر هر چیز پنهان و زندانی بود و سرانجام چونان گوهر و باطن هر چیز از پیش چشم و ذهن جستجوگر می‌گریخت؛ و یافتن این احساس، ما را با خود آشنا می‌کند. از این‌رو، پروست رمان خود را «راهی برای خواننده» دانسته بود تا «خود را بخواند».[۱۷۶] شاید به همین دلیل پروست «رسالت و سرنوشت نویسنده» را تبدیل شدن او به «یک مترجم» می‌دانست.[۱۷۷] ریکور تاکید می‌کند که این احکام همه به این معناست که پروست به «آفرینش خواننده» می‌اندیشید و خواندن رمان را «آفرینش تنهایی خواننده» می‌دانست.[۱۷۸] و از اینجا ادبیات، به اخلاق تبدیل می‌شود. خواندن و نوشتن، هردو کنش‌های آفریننده‌اند و آفرینش اساساً و در گوهر خود کنشی اخلاقی است. ادبیات و زندگی به این اعتبار یکی می‌شوند. پروست گفته است: «زندگی راستین، آن زندگی که سرانجام بازش می‌یابیم، آشکار و روشن می‌شود، یگانه شکل زندگی که به راستی به نتیجه می‌رسد، ادبیات است. این زندگی، به یک معنا، در هر لحظه، نزد هرکس چنان حضور دارد که نزد هنرمند. اما همگان آن را نمی‌بینند، چرا که جستجویش نمی‌کنند».[۱۷۹] و ادبیات چیزی جز حس بازیافته نیست و جستجو چیزی جز به جستجوی حس گمشده برآمدن نیست. ادبیات «شادمانی بازیافتن واقعیت است».[۱۸۰] ریکور نوشته است که در «دو سویه‌ی» **در جستجوی زمان از دست رفته**

یک سو، روش بیان (و استعاره) وجود دارد و سوی دیگر بینش (یا بازشناسی) و مناسبت استعاره و بازشناسی، همان حس بازیافته است، همان مناسبت زندگی و ادبیات که فراموشی و مرگ را از خود جدا نمی‌کند.[۱۸۱] ریکور می‌نویسد: «پس زمان بازیافته همان استعاره است. بازشناسی است و حس بازیافته».[۱۸۲] و زمان گمشده در زمان بازیافته نهفته است. و زمان ما را ــ انگار که در اسطوره‌ای کهن ــ دربرمی‌گیرد. واپسین کلام زمان پروست این است: در زمان.

۷

چهارمین بخش **زمان و گزارش** طولانی‌ترین جستار کتاب است که تمامی مجلد سوم کتاب را دربرگرفته است. این بخش به دو فصل تقسیم شده است: فصل نخست درباره‌ی مفهوم زمان در اندیشه‌ی کانت، هوسرل و هیدگر است؛ و فصل دوم خود به هفت پاره تقسیم شده است، و با اینکه عنوانش «نظریه‌ی ادبی گزارش» است، اما اساساً به فلسفه پرداخته است. پاره‌ی نخست مهمترین برداشت‌های فلسفی از زمان را، از فلسفه‌ی کلاسیک تا نظریات آلفرد شوتز دنبال می‌کند؛ پاره‌ی دوم نسبت دنیای متن و دنیای رخدادهای تاریخی را روشن می‌کند؛ پاره‌ی سوم درباره‌ی واقعیت گزارش تاریخی است و در حکم ادامه‌ی بحث روش‌شناسیک ریکور در زمینه‌ی «هرمنوتیک و اندیشه‌ی تاریخی» محسوب می شود که او از مقاله‌های **تاریخ و حقیقت** آغازش کرده بود؛ پاره‌ی چهارم، به نسبت جهان متن و جهان خواننده اختصاص یافته است؛ پاره‌ی پنجم درباره‌ی مناسبت گزارش و تاریخ است؛ پاره‌ی ششم درباره‌ی نظریه‌ی هگل در مورد زمان تاریخی است؛ و سرانجام پاره‌ی هفتم با عنوان «به سوی هرمنوتیکِ آگاهیِ تاریخی» بیان نظریه‌ی تاریخی ریکور است. در این فهرست عنوان‌ها و موضوع‌های اصلی این مجلد آخر **زمان و گزارش** دو پاره‌ی دوم و چهارم از فصل دوم، به مسائل نظریه‌ی ادبی و خواندن متون مربوط می شوند. پاره‌ی دوم از فصل دوم عنوان «داستان و اشکال گوناگون خیالپردازی درباره‌ی زمان» را دارد و پاره‌ی چهارم از فصل دوم عنوان «جهان متن و جهان خواننده» را دارد، که به یک معنا ادامه‌ی بحث مجلد دوم محسوب می شود.[۱۸۳]

«داستان و اشکال گوناگون خیالپردازی درباره‌ی زمان» به این نکته اختصاص یافته است که دنیا (یا دنیاهای) داستان **همنوا** با جهان تاریخی است. ریکور در این مورد اصطلاح Conterpoint را به کار برده است که اصطلاحی است موسیقیایی؛ و تلاش کرده است تا ثابت کند که دو دنیای داستانی و تاریخی پاره‌های نغمه‌ای نهایی هستند؛ و این دو جهان در گستره‌ی شناخت پدیداری همنوازی خواهند یافت.[۱۸۴] برای اثبات این نکته

ریکور به مثال سه رمان مدرن ویرجینیا ولف، مارسل پروست و توماس مان بازگشت و نشان داد که زمان پدیدارشناسیک که به زمان «فراگیر» پیوند دارد (زمان فراگیر یا زمان کیهانی)، همچون زمان زندگی در سه رمان **خانم دالووی، در جستجوی زمان از دست رفته** و **کوه جادو** که با جاودانگی پیوند داشت، مهفومی خاص از زمان تاریخی است که مناسبتی پدیدارشناسیک با زمان داستانی دارد. این نکته به ویژه در مورد سه رمان مورد بحث، به گونه‌ای ساده‌تر یافتنی است. هر سه اثر مناسبتی با نخستین جنگ جهانی دارند. مصیبت تاریخی عظیمی که جهان را دگرگون کرد. لحظات آشنایی با (و تجربه‌ی بی‌میانجی) مرگ، از دیدگاه تاریخی، بزرگترین فاجعه‌ای بود که تا آن روزگار، آگاهی تاریخی ثبت کرده بود. طرح **خانم دالووی** به ایام پس از جنگ مرتبط می‌شود، و در پایتخت کشور فاتح می‌گذرد. **کوه جادو** سال‌های پیش از جنگ را تصویر می‌کند و فاجعه‌ی ۱۹۱۴ را شرح می‌دهد. بخش‌های گوناگون **در جستجوی زمان از دست رفته** پیش از جنگ، سال‌های جنگ و پس از آن را دربرمی‌گیرد. بدین سان زمان متن یا زمان روایت، آشکارا با زمان تاریخی پیوند یافته است. در اندیشه‌ی سپتیموس وارن اسمیت، فاجعه حاصل پیوند این زمان تاریخی است با زمان جاودانه (یا با مرگ). اما تجربه‌ی سپتیموس وارن اسمیت با تجربه‌های شخصیت‌هایی که در بلندی‌های آلپ به مرگ می‌اندیشند، و با تجربه‌های راوی زمان گمشده در پاریس، ونیز و شهرک‌های خیالی متفاوت است. هوسرل گفته است: «دنیای خیالی، جهانی است بی‌طرف و خنثی».[۱۸۵] دنیای سه رمان مورد بحث ریکور نیز از تعیّن‌های زندگی تاریخی رها شده‌اند. از این‌رو اشارات متعدد به جنگ در این سه رمان شباهتی به یکدیگر ندارند. یعنی «موقعیت دلالت گونه‌ی یکسانی» برای مصداق جنگ در این سه دنیای خیالی نمی‌توان یافت. برای سپتیموس وارن اسمیت، جنگ خاطره‌ای است. آوای زنگ‌های زندگی در شهر بزرگ، او را به «زمان مرگ» پیوند می‌دهد. ریکور از هستی او که به سوی مرگ می‌رود، یاد کرده است. کلاریسا همزاد سپتیموس آنچه را گابریل مارسل «ناامیدی رویاروی چشم‌انداز جهان» خوانده است تجربه می‌کند، تا آنجا که خود او نیز دیگر وجود نخواهد داشت. **کوه جادو** به شیوه‌ای متفاوت مناسبت «زمان به دست آمده» (زمان گاهنامه‌ای) و زمان جاودانه را مطرح می‌کند. زمان هستی شخصیت‌های رمان مان (همچون زمان هستی کلاریسا و سپتیموس در رمان ویرجینیا ولف) زمانِ زوال و مرگ است. در آسایشگاه داووس، اما، نیازی به صدای زنگ‌ها نیست تا دریابیم که پایان نزدیک است. زمان آسایشگاه خود زمان مرگ است. هانس کاستورپ، برخلاف کلاریسا دالووی تسلیم لحظه‌ی تلاقی دو زمان نمی‌شود، او می‌خواهد یکی از این دو را «از میان بردارد». پرسش بر سر امکان یا عدم امکان برآورده شدن این خواست نیست، نکته‌ی اصلی

خود این خواست است.[۱۸۶] در **در جستجوی زمان از دست رفته** شکل ویژه‌ای از چندگونگی زمانِ آگاهی و زمانِ جهان یافتنی است. زمان جهان به گفته‌ی ژیل دلوز در «آزمون و بازسازی نشانه‌ها» دانسته می‌شود: نشانه‌های عیش، نشانه‌های عشق، نشانه‌های هر چیز محسوس و نشانه‌های هنر. اما این چهار گستره‌ی حضور جهان، هرگز شناخته نمی‌شوند و اساساً حضور آن‌ها وابسته است به نشانه‌هایشان. جنبه‌های آزمونگر و بازسازنده‌ی نشانه‌ها، در اشاراتی که به واقعیت‌های دیگر دارند، شکل می‌گیرد. زمان بازیافته، از زمان این نشانه‌ها که معمولاً در زوال و ویرانی خود حضور دارند ــ جدا می‌شود. از این‌رو می‌توان زمان پروست را تلاشی سخت جان برای پیروزی بر فراموشی، در پیکاری دانست که در ذات خود نبردی نابرابر است.

هوسرل مفهومی از «تداوم زمان» آفریده که آن را «بازیابی پوشش‌دهنده» خوانده است.[۱۸۷] ذهن همواره زمان گذشته را در پوشش زمان حاضر بازمی‌یابد.[۱۸۸] به نظر ریکور روش اساسی **خانم دالووی** بازیابی پوشش‌دهنده‌ی گذشته‌ی هریک از شخصیت‌هاست. هریک از آنان به گونه‌ای گذشته را به زمان حاضر می‌آورند. اما کاملترین شکل آن را می‌توان نزد سپتیموس یافت، که خاطراتش از جنگ «زندگی امروزی او را بی‌معنا می‌کند»، و از این‌رو کلاریسا نمی‌داند که او در لحظه‌ی پرتاب کردن خویش به ژرفای مرگ چه چیز در آغوش داشت. کولباری از دردهای زمینی را؟ **کوه جادو** از این نظر اثری نمونه محسوب نمی‌شود. مواردی همچون «یاد گذشته» در دومین فصل رمان، کمرنگ است، و نگاه به گذشته بیشتر رنگ فرهنگی دارد. چونان مباحثی که ستمیرینی با نافتا درباره‌ی گذشته‌ی فرهنگ اروپایی دارد. **در جستجوی زمان از دست رفته** به گمان ریکور از بحث هوسرل در مورد «بازیابی پوشش‌دهنده» فراتر می‌رود و به بحث هیدگر در مورد «تکرار یا توالی» می‌رسد.[۱۸۹] و این گونه‌ای ادراک گذشته و آینده است، که قاعده‌ی امروز را ضابطه می‌داند: همچون تکرار رخدادی است از گذشته در امروز، اما نه چنانکه بود، بل چنانکه امروز «می‌نماید»، یعنی شکلی دیگر اما تحریف شده از رخداد گذشته.[۱۹۰] و در این معناست که زمان بازیافته تکرار زمان گمشده دانسته می‌شود.[۱۹۱] نکته‌ی بعدی، نسبت این تداوم زمانی با زمان جاودان، بی‌نهایت یا مرگ است. به نظر ریکور در **خانم دالووی** خودکشی رازآمیز سپتیموس نشان می‌دهد که زمان همچون بازدارنده و مانعی در راه شناخت زندگی و «وحدت در زندگی» است. اشتیاق به جاودانگی بود که سپتیموس را به سوی مرگ راند، و یا بیزاری از زندگی؟ هرچه بود، در کنش او مانع زمان کنار رفت. نه تنها برای او، بل برای کلاریسا دالووی که زیر بار ضربه‌های زمان، که چونان آوای زنگ‌ها و حباب‌های هوا، شهامت رویارویی با نیروی مخالف زندگی را نداشت، و آن را به دست

آورد و به این اعتبار زنی است که بود.[۱۹۲] داستان نمونه در مورد نسبت زمان با بی‌نهایت کوه جادو است. اینجا نه ابهام، بل لحن طنزآمیز استوار به مطایبه‌ی رندانه‌ی مولف، به ویژه در مورد زندگی اندیشمندانه‌ی قهرمان داستان، مانع درک آسان و سریع پیام اثر می شود.

واپسین نکته در این پاره از زمان و گزارش «نیروی ویژه‌ی داستان» است. داستان یگانه شکل بیان است که می‌تواند پیکار زمان و جاودانگی را شرح دهد. میان انواع بیان داستانی، رمان گشایش مرزهای تازه‌ای است که از گستره‌ی اقتدار اسطوره و حکایت نیز بیرون بود. ریکور اعتراف می‌کند: «در مورد درونمایه ای که پیش از زمان و جاودانگی مطرح می شود، حتی پدیدارشناسی نیز خاموش مانده است... تنها داستان می‌تواند (از آنجا که در طرح خود از تجربه پیش می افتد) این درونمایه را عنوان کند».[۱۹۳] بدین سان در خانم دالووی آوای زنگ بیگ بن، چیزی فراتر از پژواکی فیزیکی، روانی و اجتماعی است، «این پژواکی است عارفانه».[۱۹۴] راوی مدام تکرار می‌کند: «دایره‌ی حباب در هوا محو شدند». گونه‌ای از میان رفتن در بی‌نهایت. از سوی دیگر اشاره به سیم‌بلین شکسپیر سرنوشت دو همزاد سپتیموس و کلاریسا را پنهانی و به گونه‌ای رمزآمیز متحد می‌کند. هرچند فقط سپتیموس فراسوی آوای زندگی «ستایش جاودانی از زمان» را می شنود و با مرگ خویش «ستایش از زمان» را همراه می برد.

عنوان پاره‌ی چهارم از فصل دوم در مجلد سوم کتاب زمان و گزارش «جهان متن و جهان خواننده» است. ریکور نخست تمایزی را که معمولاً میان شخصیت های «واقعی» یا تاریخی و شخصیت های غیرواقعی» یا داستانی، قائل می شوند، رد می‌کند. او نشان می‌دهد که هر نگاه به گذشته، نگاهی است به «غیرواقعیت».[۱۹۵] هرگونه بیان آن جز به یاری «زبان دلالتگری» ممکن نیست؛ دلالت نیز استوار است بر غیاب. ریکور گونه‌ای توازی میان نگاه به گذشته و نگاه به داستان می‌یابد؛ او به یاری مفهوم «انطباق» گادامر، نشان می‌دهد که تنها در کنش خواندن معنای کامل اثر ادبی دانسته می شود، همانطور که در «بیان»، معنای تاریخ شناخته شدنی است. گزارش داستانی به این اعتبار جهانی خاص است که خواننده آن را کشف می‌کند؛ و در کنش «بازپیکربندی» آن را برای خود می آفریند. به عبارت بهتر جهان متن با جهان خواننده همراه می شود. ریکور سه لحظه‌ی مهم را در فراشد خواندن از هم جدا می‌کند؛ سه لحظه‌ای که یک کل را می آفرینند: ۱) استراتژی خاصی که مولف طرح می‌کند، اما به سوی خواننده جهت‌گیری دارد. ۲) کاربرد این استراتژی در پیکربندی ادبی یا نگارش متن ۳) پاسخ خواننده. در مورد «استراتژی مولف» نظریه‌ی خواندن به سوی نظریه‌ی بیان کشیده می شود، چرا که اساس نظریه‌ی بیان

جلب توجه شنوندگان به خطابه‌ی گوینده‌ای است که می‌خواهد مسیر اندیشه و چه بسا کنش‌های مخاطب خود را تعیین کند. مجازهای نظریه‌ی بیان، بدین سان، در حکم ابزار بیان مولف، یا گوینده‌اند، گونه‌ای یاری برای رسیدن به هدف. ریکور از کتاب واین بوت به نام **نظریه‌ی بیان داستان** یاد می‌کند[۱۹۶]، و به تاکید می‌گوید که در این کتاب، خطر در افتادن به موضع نادرست و قدیمی اهمیت نیّت مولف وجود ندارد، موضعی که در بررسی اثر، روانشناسی مولف را برجسته می‌کند و امروز کمابیش بی اعتبار شده است. در کتاب **نظریه‌ی بیان داستان** هیچ تاکیدی بر فراشد روانی آفرینش نمی‌توان یافت، و برخلاف، «تاکید بر شگردهایی است که در اثر به کار می روند تا آن را بیشتر ارتباط‌پذیر کنند».[۱۹۷] شگردهایی که در بیشتر موارد فراتر از گستره‌ی نظارت و اراده‌ی مولف می روند. برای فهم این شگردها نیز نباید به برداشت‌های غیرادبی از موقعیت‌های آفرینش توجه کرد (برداشت های تاریخی، جامعه‌شناسیک، روانشناسیک و آنچه ریکور در یک کلام «میراث نیّت‌گونگی» خوانده است)، بل باید به خود اثر بازگشت. مناسبت میان اثر و خواننده، چنان قطعی، تعیین‌کننده و مهم است که مولف دنباله‌روی آن می شود و روش‌هایی که به کار می‌گیرد تنها در پرتو این دنباله‌روی شناخته می شوند. بوت نشان داده است که نکاتی چون جایگاه راوی، مسأله‌ی دیدگاه، طرح، شخصیت‌پردازی و... بازتاب این دنباله‌روی هستند. نویسنده «همچون موجودی غیر شخصی و ناشناخته» خود را پشت راوی پنهان می‌کند. و این «خود دوم» بیش از آن که آفریده‌ی نویسنده باشد، فرآورده‌ی خود اثر است.[۱۹۸] مولف به یاری راوی، و در گامی بعد به یاری شخصیت‌ها، می‌کوشد تا تصویری از خود بیافریند، اما خواننده این کوشش را انکار می‌کند (و شاید بهتر باشد که بگوییم از آن «سر درنمی آورد».) اکنون خواننده در متن تصویری از خویشتن می‌یابد (یا می آفریند). او اثر را همچون تمامیتی در پیشِ رو دارد، مولف نزد او حاضر نیست، او حتی با قاعده‌های نگارش که مولف به کار گرفته است، در گام نخست و به عنوان کنشی خودانگیخته سر و کار ندارد. خواننده، قاعده‌ها و گزیده‌هایی را که از کل اثر دریافتنی هستند مهم می‌داند. البته که این همه نتیجه‌ی کار یک شخص هستند، اما نکته‌ی اصلی اینجاست که صرفاً از راه تاویل اثر، یعنی در کنش خواندن شناخته می شوند، یا به بیان بهتر تحقق می‌یابند. از سوی دیگر راوی رمان‌های مدرن، برخلاف راوی رمان‌های کلاسیک، کسی نیست که با اطمینان حرف بزند. او فاصله‌ای با شخصیت‌ها و نیز با خواننده دارد. از طریق این راوی، می‌توان ابهام معنایی اثر را شناخت، اما بی‌شک مولف را نمی‌توان شناخت. آن لحن طنزآمیز راوی **کوه جادو** از فاصله‌ای خبر می‌دهد که صرفاً خواننده از راه کل اثر، می‌تواند آن را حذف کند. رمان مدرن، خواننده‌ی جدیدی آفریده است. خواننده‌ای که پاسخ می‌دهد.[۱۹۹] و برای پاسخ

دادن به چیزی (اگر جدی باشیم) باید نخست وجود آن را قبول کرده باشیم، یعنی جهان متن را واقعی بدانیم. ساله‌ناو یادآور شده است که با کتاب ریکور باور می‌آوریم که «جهان ادبی جهانی است به معنای مطلق واژه حقیقی، بارها حقیقی‌تر از جهان زندگی هر روزه».[۲۰۰] مکالمه‌ی خواننده و اثر مکالمه‌ای است میان دو موجود؛ این نکته را واین بوت نیز در **نظریه‌ی بیان داستان** شرح داده است و در پسگفتار به دومین چاپ کتاب (۱۹۸۳) با عنوان «نظریه‌ی بیان در داستان و داستان همچون نظریه‌ی ادبی: بیست و یک سال بعد» بر این جنبه‌ی راستین مکالمه میان خواننده و اثر تاکید کرد. در مقاله‌ای هم که بوت سه سال پیش از انتشار این پسگفتار نوشته بود (مقاله‌ای با عنوان «آن سان که جرج الیوت را می‌پرستیدم»)[۲۰۱] مفهوم مکالمه میان اثر و خواننده را «به گونه‌ای دوستی نزدیک» همانند دانست و الگو را در مفهوم «دوستی» در **اخلاق** ارسطو یافت: «شاید دوستی من و اثر، یگانه بازمانده‌ی این رابطه‌ی کهن باشد». معمولاً ما این دوستی را در مناسبتی با شخصیت‌ها خلاصه می‌کنیم، ورتر را دوست خود می‌دانیم، گونه‌ای نگاه پرشفقت به اما بوواری می‌اندازیم و... رابطه‌ی مولف با شخصیت‌ها دورتر از رابطه‌ی خواننده با آن‌هاست. این نکته قطعی است که مولف خواننده‌ی خود را نمی‌آفریند؛ هرچه هم در زمان آفرینش با دقت، خواننده‌ی آرمانی رادر ذهن خود بسازد و برایش بنویسد، باز اثر نسل‌های تازه‌ای از خوانندگان جدید می‌آفریند که به گفته‌ی ریکور نسبت به «نیّت» مولف شک دارند.

دومین نکته‌ی مورد بحث ریکور، کاربرد استراتژی مولف در پیکربندی اثر ادبی است که به درستی آن را «نسبت میان نظریه‌ی بیان و خواننده‌ی متن» نامیده است. ریکور از موقعیت خواننده در آفرینش متن ادبی، آن‌سان که به نظر مولف متن می‌آید و آن را همچون نکته‌ی مهمی در نظر می‌گیرد، بحث کرده است و از کتاب میشل شارل به نام **نظریه‌ی بیان خواندن** یاری گرفته است.[۲۰۲] هدف شارل در این کتاب یافتن «حدود آزادی خواننده در زمان خواندن اثری ادبی» است و تاکید دارد «باید دانست که آیا می‌توان متنی را در زمان خواندن ساخت، و متن تا چه حدّ به ما در این راه یاری می‌کند (در دگرگونی آزادمان می‌گذارد) و کجا محدودمان می‌کند».[۲۰۳] این نظریه‌ی بیان خواندن، به هررو در حدّ متن جای دارد و نمی‌تواند فراتر از آنچه بوت شرح داده است پیش رود. نخستین متنی که شارل مثال آورده است **ترانه‌های مالدورور** لوتره‌آمون است. اثری که به گمان شارل بر اساس حدس و گمان از تاویل‌های خواننده نوشته شده است. هرچه هم خواندن این ترانه‌ها آزادانه صورت پذیرد، گزینش مواد، محدود و به گفته‌ی ریکور «استوار به رمزگان پیشین» است.[۲۰۴] خشونت و اقتدار متن «اقتدار مولف» است و آن را «در کنش او، یعنی خواندن به جای خواننده»، می‌توان یافت. مثال دیگر شارل «درآمد» **گارا گانتوآ** اثر رابله است. متنی

که «انگار به گونه‌ای خودکار سازنده‌ی معناست».[۲۰۵] این متن از یکسو نمایشگر آزادی خواننده است و از سوی دیگر بیانگر محدودیت کار او: «مقابله‌ی خواننده و مولف، آشکارا تاثیر متن است... اما خواننده (خواننده‌ی خوب) خود گویی نویسنده‌ی متن می شود».[۲۰۶] «درآمد» رابله نشان می‌دهد که مناسبت متن با خواننده، همان شکل استعاری رابطه‌ی مولف با کتاب را دارد. این دو مثال دستکم تا حدودی مرزهای آزادی خواننده در کنش تاویل را تعیین می‌کنند و نشان می‌دهند که این آزادی ناشی از ماهیت متن است؛ چرا که هر متن، هرگونه تاویل را پذیراست: «پیام متن در خود، هدف نهایی است و همواره چونان پرسش مطرح است؛»[۲۰۷] پرسشی که خواننده با آن رویارو می‌شـود و چه‌بسا پاسخی بر آن می‌یابد. از این رو «نظام نظریه‌ی بیان نظام پرسش های ممکن است».[۲۰۸] واپسین متنی که شارل برگزیده است، نکته‌ی تازه‌ای را پیش می‌کشد، یعنی پرسش نظری «خواندن در متن» که عنوان سومین بخش کتاب شارل نیزهست. ساختارپاری متون خود استوار به خواندن متنی دیگر است و همچون تاویلی از آن نمایان می شود. آدولف نوشته‌ی بنیامین کنستان مثال نمونه‌ای است، چرا که مولف مدعی است که متن در حکم خواندن نوشته‌های کسی دیگر است. او ظاهراً اسنادی یافته است و متن داستان در حکم تاویل آن اسناد است. یعنی «خواندن در خود متن نهفته است» و متن اصلی پیش‌بینی این «خواندن» یا تاویل است. همچون شعری از بودلر به نام «سگ و کوزه‌ی بلور» که متن مخاطبی غیرمستقیم یعنی خواننده دارد و مخاطبی مستقیم یعنی سگ. خواننده از اصل در شعر موجودی است فرضی، که تاویلش از پیش دانسته شده است؛ از این رو «می‌توان گفت که چنین متنی بی پاسخ می‌ماند».[۲۰۹] سومین نکته در بحث ریکور از «جهان متن و جهان خواننده» متمرکز بر پاسخ خواننده به متن است و «پدیدارشناسی و زیبایی‌شناسی خواندن» نام دارد. مباحث این بخش از کتاب زمان و گزارش وابسته به مباحث آیزر، یاس و زیبایی‌شناسی دریافت است؛ و این همه، مباحث فصل بعدی، یعنی واپسین فصل کتاب حاضر است.

یادداشت‌های فصل بیستم

1. P. Ricoeur, *Philosophie de la volonté*: 1, *le volontaire et l'involontaire*, Paris, 1949.

   2, 1, *L'homme failliable*, Paris, 1960.

   2, 2, *La symbolique du mal*, Paris, 1960.

متن کامل این کتاب در دو مجلد و در هزار صفحه به سال ۱۹۸۸ در پاریس تجدید چاپ شده است. اشاره‌های به این کتاب ریکور، در کتاب حاضر، به این چاپ است.

2. P. Ricoeur, *Histoire et vérité*, Paris, 1955.
3. P. Ricoeur, *De l'interprétation, Essais sur Freud*, Paris, 1965.
4. P. Ricoeur, *Le conflit des interprétations, Essais d'herméneutique*, Paris 1970.
5. P. Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, 1975.
6. P. Ricoeur, *Du texte a l'action*, Paris, 1986.
7. P. Ricoeur, *Temps et récit*, vol. 1, Paris, 1983, vol. 2, paris, 1984, vol. 3, Paris, 1985.
8. P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, 1990.

۹. این نکته‌ی مهمی است که سه کتاب (که هرکدام تاکنون واپسین آثار نویسندگان خود هستند) یعنی **خویشتن همچون دیگری** پل ریکور، **بیگانگان از خویشتن** ژولیا کریستوا، و **ما و دیگران** تزوتان تودورف به مفهوم دیگری، تمایزش از «نفس خویشتن» و زندگی با دیگری، اختصاص یافته‌اند. از سوی دیگر دریدا نیز در واپسین مجموعه‌ای که از مقاله‌هایش منتشر کرده یعنی **نفس** عنوان فرعی «ابداع دیگری» را به کار برده است، و در بسیاری از آن مقاله‌ها، به مسأله‌ی دیگری توجه کرده است. می‌بینیم که اکنون تنی چند از مهمترین اندیشگران فرانسوی از مسأله‌ای بحث می‌کنند که هم در زندگی اجتماعی و سیاسی کشورهای غربی مطرح است (حضور مهاجران و کارگران خارجی) و هم نکته‌ی مرکزی و بنیادین فرهنگی در اروپای متحدی است که حرکت به سوی تشکل آن در دستور کار روز قرار دارد.

۱۰. تمامی آثار ریکور به زبان انگلیسی و بیشتر آن‌ها به سایر زبان‌های اروپایی ترجمه شده‌اند. دو مجموعه از مقاله‌های او به زبان انگلیسی گردآوری و منتشر شده است که هریک، به خوبی نمایشگر تمامیت اندیشه‌ی اوست:

C. E. Reagan, D. Stewart eds, *The Philosophy of Paul Ricoeur, An Anthology*, Boston, 1978.

P. Ricoeur, *Hermeneutics and the Human Sciences*, ed, tra. J. B. Thompson, Cambridge u. p., 1988.

۱۱. مجموعه‌ای از مقاله‌های ریکور درباره‌ی پدیدارشناسی، به سال ۱۹۸۶ گردآوری و منتشر

شده است:

P. Ricoeur, *A l'ecol de la phenoménologie*, Paris, 1986.

12. C. Bouchindhomme and R. Rochlitz eds, *«Temps et recit» de Paul Ricoeur en debat*, Paris, 1990, p. 19.

13. M. Merleau-Ponty, *Signs*, Paris, 1960, p. 30.

14. P. Ricoeur, *Le conflit des Interprétations*, p. 85.

15. C. Bouchindhomme and R. Rochlitz eds, *op. cit.*, pp. 20-21.

16. P. Ricoeur, *Du texte a l'action*, p. 137.

۱۷. در این مورد نگاه کنید به فصل دوازدهم کتاب حاضر.

18. P. Ricoeur, *La métaphore vive*, p. 20.

19. *Ibid.*, p. 26.

۲۰. مقاله‌های چهارم و پنجم **استعاره‌ی زنده** هم دگرگونی به استعاره- گزاره را طرح می‌کنند. ریکور در مقاله‌ی چهارم به استعاره در کاربردی که در زبانشناسی سوسور دارد (و نیز در آثار معناشناسیک استیفن اولمن) و در مقاله‌ی پنجم به استعاره در مباحث ساختارگرایان جدید فرانسوی (ژنت، تودورف، بارت و...) پرداخته است.

21. *Entretiens avec «Le monde» philosophies*, Paris, 1984, pp. 169-170.

22. P. Ricoeur, *Du texte a l'action*, pp. 11-35.

ریکور در **زمان و گزارش** از «روش کانت‌گرایانه‌ی پساهگلی» خود یاد کرده است:

P. Ricoeur, *Temps et recit*, vol. 3, p. 312.

23. P. Ricoeur, *La Métaphore vive*, p. 25.

24. P. Ricoeur, *Le conflit des interprétations*, pp. 80-81.

25. N. Trubetzkoy, *Principes de phonologie*, Paris, 1949, pp. 12-13.

26. P. Ricoeur, *Interpretation Theory, Discourse, and Surplus of Meaning*, Texas Christian u. p., 1976, p. 86.

در مورد جدایی اندیشه‌ی جدید از «روش‌های زبانشناسیک» که ساختارگرایی پیشنهاد می‌کند، به ویژه در دهه‌ی اخیر، نگاه کنید به:

T. Pavel, *Le mirage linguistique*, Paris, 1988.

27. P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 15.

28. P. Ricoeur, *Le conflit des interprétations*, p. 16.

سال‌ها بعد ریکور نوشت: «من در **سویه‌ی نمادین شر** هرمنوتیک را به تاویل نمادها تقلیل دادم، یعنی به توضیح معنای دوم که معمولاً پنهان است، اما امروز این تعریف از هرمنوتیک همچون تاویل نمادگرا به گمانم محدود می‌آید»:

P. Ricoeur, *Du texte a l'action*, p. 30.

البته آن تعریف از هرمنوتیک «محدود» است، اما این نکته از درستی حکم اصلی، یعنی این

واقعیت که «تاویل گریزی از نماد و یافتن معناهای پنهان ندارد» نمی‌کاهد. این واقعیت یکی از مهمترین مبانی هرمنوتیک و فلسفه‌ی پل ریکور است.

۲۹. نگاه کنید به دو مقاله‌ی ریکور که عنوان مشترک «هرمنوتیک نمادها و اندیشه‌ی فلسفی» دارند. در:

P. Ricoeur, *Le conflit des interprétations*, pp. 283-329.

۳۰. نگاه کنید به مقاله‌ی ریکور «استعاره و مسائل اصلی هرمنوتیک»:

C. E. Reagan and D. Stewart eds, *op. cit.*, p. 134.

31. *Ibid.*, p. 143.

از دیدگاه شالوده‌شکنی، این بحث ریکور یکی از صریحترین و کاملترین اشکال باور به (و بیان) متافیزیک حضور و کلام محوری است.

32. *Ibid.*, p. 144.

۳۳. نگاه کنید به آغاز بحث نظریه‌ی ادبی که طرح و تقلید همچون بنیان سخن معرفی شده‌اند:

Aristotle, *The Works, vol XI , Rhetorica/Poetica*, ed. W. D. Ross, Oxford, 1971, 1447.

34. P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 146.

35. P. Ricoeur, *Du texte a l'action*, pp. 183-212.

36. E. Benvenist, *Problémes de linguistique générale*, Paris, 1986, vol. 2, p 20, p. 98.

37. C. E. Reagan and D. Stewart eds, *op. cit.*, pp. 120-133.

38. *Ibid.*, p. 125.

39. *Ibid.*, p. 129.

40. *Ibid.*, p. 133.

41. P. Ricoeur, *Du texte a l'action*, pp. 137-182.

42. *Ibid.*, pp. 138-139.

43. *Ibid.*, p. 111.

44. *Ibid.*, p. 141.

45. D. Couzens-Hoy, *The Critical Circle*, p. 173.

46. P. Ricoeur, «Le monde du texte», *Du texte l'action*, pp. 188-189.

47. M. Heidegger, *Being and Time*, tran. J. Macquarrie and E. Robinson, London, 1988, pp. 114-122.

48. P. Ricoeur, "La metaphore et le problem central de l'herméneutique", *Révue philosophique de Louvain, fevrier* 1972, pp. 93-112.

۴۹. درباره‌ی اهمیت زمان و گزارش در اندیشه‌ی ریکور، باید به مباحثی که در سمینار «متن و کنش» (ژوئن ۱۹۸۷ در پاریس) دقت کرد. در مباحث فلسفی این سمینار، همه جا تاکید بر جایگاه مرکزی این کتاب در اندیشه‌ی ریکور بود. متن گزارش‌ها و مباحث این سمینار در

نشریه‌ی زیر چاپ شده است:

Esprit, juillet-aout 1988.

50. G. Genette, *Figures*, Paris, 1972, vol. 3, p. 71.

۵۱. ابوالفضل بیهقی، تاریخ بیهقی، تصحیح ع. ا. فیاض، مشهد، ۱۳۵۶، ص ۲۲۱.

52. R. Barthes, Le Bruissement de la langue, Paris, 1984, pp. 21-31.

۵۳. نگاه کنید به مقاله‌ی بنونیست با عنوان «مناسبات زمان‌ها در افعال فرانسوی» در:

E. Benvenist, *Problémes de la linguistique générale*, vol. 1, pp. 237-250.

۵۴. نگاه کنید به مقاله‌ی:

J. Grondin, «L'herméneutique positive de Paul Ricoeur, Du temps au récit», C. Bouchindhomme and R. Rochlitz eds, *op. cit.*, pp. 237-150.

۵۵. Muthos نزد ارسطو صرفاً شکل پیشرفت روایت یا قالب اصلی رخدادها نبوده است؛ پس «طرح» برابر دقیقی برای آن نیست، عبدالحسین زرین کوب در ترجمه‌ای از کتاب ارسطو با عنوان **فن شعر** در برابر Muthos واژه‌ی «افسانه» را آورده است؛ و این برابر نادقیق است، خاصه اگر آن را در نظریه‌ی ادبی مدرن به کار گیریم که در آن داستان (Fabula) در برابر «طرح» قرار دارد.

56. Saint Augustin, *Les confèssions*, tran. J. Trabucco,Paris, 1964, p. 264.

57. *Ibid.*, p. 260.

۵۸. عیسی مسیح در **انجیل یوحنا** می‌گوید: «پیش از آنکه ابراهیم بوده باشد، من هستم». یعنی: من عیسی مسیح، پیش از ابراهیم نیز زندگی می‌کردم، همانطور که اکنون هستم، زمان من جاودانه است. این جمله در برگردان رایج **کتاب مقدس** به زبان فارسی چنین آمده است: «پیش از آنکه ابراهیم پیدا شود، من هستم» (**کتاب مقدس**، انجیل یوحنا، باب هشتم آیه‌ی ۵۸).

59. P. Ricoeur, *Temps et récit*, vol. 1, p. 18.

60. *Ibid.*, p. 56.

61. Aristotle, *op. cit.*, 1450. a.

62. *Ibid.*, 1449. b.

63. *Ibid.*, 1450. a.

ارسطو افزوده است که می‌توان تراژدی را بدون شخصیت‌ها، منش‌ها، و کیفیت‌ها متصور شد: «نمایش‌های مدرن بی‌شخصیت هستند». (درست همچون نمایش‌های مدرن ما)، اما بی‌طرح و کنش اساساً نمایشی وجود ندارد.

64. H.James, *The Portrait of a Lady*, London, 1977, pp. v - xvii.

65. F. Kermod, *The Genesis of Secrecy, on the Interpretation of Narrative*, Harvard u. p.,1979, p. 81.

66. P. Ricoeur, *op. cit.*, vol. 1, p. 85.

67. F. Kermod, *op. cit.*, p. 100.

68. Aristote, *op. cit.*, 1448. b.

.۶۹ نگاه کنید به پیوست سوم در پایان کتاب:

70. R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, 1973, p. 25.

71. S. Freud, *Jokes and Their Relation to the Unconsiousness*, London, 1976, p. 178.

.۷۲ نگاه کنید به مقاله‌ی رولان بارت «نظریه‌ی بیان کهن» در:

R. Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris, 1985.

اساس این بحث در کتاب ژنت نیز یافتنی است:

G. Genette, *Mimeologique*, Paris, 1976.

میان پیشروان نظریه‌ی ادبی ساختاری، تودورف یگانه کسی است که همچون ریکور، تلاش کرده است تا مفاهیم زیبایی‌شناسیک ارسطویی را «بازخوانی» کند. دیگران بر پایه‌ی تاویل‌های آشنا و پذیرفته، این مفاهیم را نقد کرده‌اند.

73. P. Ricoeur, *la métaphor vive*, pp. 383-384.

74. E. Kant, *Critique de la faculté de Juger*, ed. F. Alquié, tran. A. J.-L. Delamarre et al, Paris, 1989, pp. 230-231.

.۷۵ نگاه کنید به استدلال ارسطو در متافیزیک قطعه‌های ۱۰۴۵ب و ۱۰۵۰الف:

Aristote, *La métaphysique*, tran. J. Tricot, Paris, 1974, vol. 2, pp. 474-476, pp. 509-514.

ارسطو، متافیزیک، ترجمه ش. خراسانی، تهران، ۱۳۶۶، ص ص ۲۷۷-۲۷۶ و ۲۹۸-۲۹۷.

76. Aristotle, *The Works, vol xi, Rhetorica/ Poetica*, 1411. b.

.۷۷ این بحث ریکور نه تنها به نظریات فرمالیست‌های روسی نزدیک است، بل به گونه‌ای آشکار با بحث شالوده‌شکنان و ژاک دریدا نیز همانند است. اثر هنری، بیش از تحقق آشنایی‌زدایی است، صرفاً ذهن ما را از نظام و قاعده‌های جهانی به سامان، آشنا و «منطقی» که در آن زندگی می‌کنیم، به چیزی دیگر جلب نمی‌کند. بل آنچه هست را به اجزاء آن تقسیم می‌کند. پیچ و مهره‌ها، قفل و بست‌های این شالوده را می‌شکند، و می‌خواهد اجزاء را در انفراد آن‌ها به ما بنمایاند، و «قطعه‌بندی» مجدد این اجزاء را به آینده وامی‌گذارد. نگاه کنید به:

C. Prendergast, *The Order of Mimesis*, Cambridge u. p., 1986, p. 78.

78. P. Ricoeur, *Temps et recit.*, vol. 1, p. 66.

.۷۹ نگاه کنید به مقاله‌ی ریکور، «درباره‌ی تاویل» در:

P. Ricoeur, *Du texte a l'action*, pp. 11-38.

80. P. Ricoeur, *Temps et recit*, vol. 2, pp. 385-386.

81. P. Ricoeur, *Du texte a l'action*, p. 17.

ریکور این بحث را به گونه‌ای کاملتر در فصل دوم مجلد نخست زمان و گزارش آورده است. نگاه کنید به ص ص ۷۱-۶۵ آن کتاب.

۸۲. نگاه کنید به مقاله‌ی ریکور:

P. Ricoeur, «Mimesis and Representation», *Annals of Scholership*, 2/3, 1981.

ریکور در زمان و گزارش این مفهوم از زمان را «سطحی و عامیانه» نامیده است:

P. Ricoeur, *Temps et recit*, vol. 3, pp. 128-138.

83. P. Ricoeur, «Mimesis and Representation», p. 16.

و نظر امیل بنونیست در کتاب زیر آمده است:

E. Benvenist, *Problémes de linguistique générale*, pp. 237-250.

84. P. Ricoeur, *Temps et recit*, vol. 2, pp. 94-101.

85. C. Perendergast, *The Order of Mimesis*, pp. 235-236.

86. P. Ricoeur, *op. cit.*, vol. 1, pp. 116-117.

87. *Ibid.*, p. 116.

88. J. Joyce, *Selected Letters*,ed. R. Ellmann, New york, 1975, p. 247.

89. P. Ricoeur, *op. cit.*, vol. 1, p. 117.

۹۰. هوگ کنر می‌نویسد که جویس درپی دابلین دیگری بود، شهری که نه به دابلین همانند باشد و نه به جای دیگر.

O. Hugh Kenner, *Dublin's Joyce*,Columbia,u. p., 1987.

91. P. Ricoeur, *op. cit.*, vol. 1, p. 100.

92. *Ibid.*, pp. 106-107.

93. *Ibid.*, p. 116.

94. *Ibid.*, p. 120.

95. E. Fink, *Dela phénomenologie*, tran. D. Franck, Paris, 1974, pp. 92-93.

96. P. Ricoeur, *op. cit.*, vol. 2, p. 14.

97. *Ibid.*, p. 15.

این تاثیر همان است که آلفرد شوتز، آن را به ضربه‌ای همانند کرده است که جهان واقعیت‌های چندگونه را درهم می‌ریزد. نگاه کنید به بحث از نظر او درباره‌ی دن کیشوت در فصل هجدهم همین کتاب.

98. M. Valdes, *Shadows in the Cave*, Toronto u. p., 1982, p. 15.

به نظر ریکور از دیدگاه تاریخی کتاب اسکولز و کلوگ اهمیت دارد. این دو نویسنده تکامل عنصر روایی را با در نظر گرفتن نسبت آن با طرح از دوران باستان دنبال کرده‌اند:

R. Scholes and R. Kelloge, The Nature of Narrative, Oxford u. P., 1966.

99. P. Ricoeur, *op. cit.*, vol. 2, p. 19.

۱۰۰. رمان آموزشی، در برابر Bildungsroman.

101. P. Ricoeur, *op. cit.*, vol. 2, pp. 20-21.

102. *Ibid.*, vol. 2, p. 21.

ریکور یادآوری می‌کند که اریش آئرباخ در کتاب **تقلید**، شخصیت ابراهیم در **کتاب مقدس** و شخصیت‌های **ایلیاد** و **ادیسه** را در مناسبتی که با طرح (به معنای ارسطویی واژه) می‌یابند، بررسی کرده است؛ یا فرانک کرمُد در **تبار رمز**، شخصیت یهودا در اناجیل را براساس طرح داستانی (حوادث، کنش‌ها) چونان شخصیتی در «رمان کلاسیک» دانسته است.

103. P. Ricoeur, *op. cit.*, vol. 2, p. 21.

104. *Ibid.*, p. 22.

105. I. Watt, *The Rise of the Novel*, London, 1974, pp. 9-10.

واژه‌ی Novel از واژه‌ی فرانسوی Nouvelle و از تبار لاتینی Novus آمده است.

106. I. Watt, *op. cit.*, p. 272.

هگل، البته، به موقعیت اصلی دنیای جدید («دوران بورژوایی») دقت داشت و قیاس را به گونه‌ی نسبی و محدود طرح کرده بود. به گمان او آنچه به رمان «وجه حماسی» می‌بخشد، موقعیت حماسی رخداده است. نگاه کنید به:

G. W. F. Hegel, *Esthétique*, tran. S.Janklevich, Paris, 1945, vol. 3, p. 146.

107. J. Hillis Miller, «The problematic of Ending in Narrative Narrative, *Ending on the 19th Century Fiction*, California u. p., 1978.

108. B. Herstein Smithe, *Poetic closure, A. Study of How Poems End*, Chicugo u. p., 1968, p. 8.

109. F. Kermod, *The Sence of An Ending*, Oxford u. P., 1966.

110. *Ibid.*, p. 94.

111. *Ibid.*, p. 116.

۱۱۲. بنیامین. و، **نشانه‌ای به رهایی**، ترجمه ب. احمدی. تهران، ۱۳۶۶، ص ۱۹۸ و ص ۲۰۴.

113. P. Ricoeur, *op. cit.*, vol. 2, p. 42.

اما این نکته به هیچ‌رو به این معنا نیست که طرح یکسر حذف یا حتی بی‌اهمیت شده است. در مقاله‌ی «درباره‌ی تاویل» ریکور نوشته است: «جهان متن با دنیای واقعیت ارتباط دارد... اگر که بی‌ارتباط با واقعیت می‌بود، آنگاه زبان «بی‌خطر» می‌شد. این نکته را هلدرلین پیش از نیچه و والتر بنیامین کشف کرده بود». پس جهان متن با آغاز و پایان (یعنی با طرح) مرتبط است:

P. Ricoeur, *Du texte a l'action*, p. 18.

114. I. Lotman, *La structre du texte artistique*, Paris, 1973, p. 299.

115. *Ibid.*, p. 326.

116. P. Ricoeur, *op. cit.*, vol. 2, p. 47. n.

117. Aristotle, *op. cit.*, 1451. b.

118. P. Ricoeur, *op. cit.*, vol. 2, p. 92.

119. E. Benvenist, *Problémes de linguistique générale*, vol. 1, p. 241.

120. *Ibid.*, p. 239.

121. K. Hamburger, *The Logic of Literature*, Indiana u. p., 1973.
H.Weinrich, *Le temps*, Paris, 1973.

۱۲۲. اصطلاح حماسی را کاته هامبورگر به ویژه از مقاله‌ی گوته «درباره‌ی حماسه و درام» (۱۷۹۷) وام گرفت.

۱۲۳. به آلمانی Vor zeiten، به فرانسوی Il etait une fois ، به انگلیسی Once upon a time.

۱۲٤. وینریش زمان کنش را Aktzeit و زمان متن را Textzeit می‌خواند.

125. H. Weinrich, *op. cit.*, p. 101.

126. E. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*,tran. P. Ricoeur, Paris, 1985, pp. 402-405.

127. E. Fink, *op. cit.*, pp. 42-59.

فینک، می‌نویسد: «جهان خاطره، به گونه‌ای اصیل، چونان خاطره دانسته می شود، چرا که زمانمندی آن در زمانمندی خود موجود حاضر می شود» (ص ٤۸) و از رساله‌ی هوسرل درسی درپدیدارشناسی آگاهی درونی از زمان یاد می‌کند.

۱۲۸. از گفتگوی برسون با رنه گیتون در:

Etudes cinématographiques, 18/19, 1962.

129. G. Deleuze, *Cinéma II, L'image-temps*, Paris, 1985, pp. 129-164.

130. G. Muller, *Morphologische Poetike*, Tubingen, 1968, p. 254, p. 261.

۱۳۱. «رمانِ زمان» در برابر Zeitroman . پیش از مان این اصطلاح بیشتر به معنای رمانی به کار می‌رفت که نمایانگر رویکرد انتقادی مولف به دورانی باشد که در آن زندگی می‌کند. شماری از «رمان‌های آموزشی» دارای این منش بودند. مشهورترین نمونه‌ی این رمان‌ها آثار یرمیاس گوتهلف بودند. اما توماس مان این اصطلاح را به معنای تازه‌ای به کار برد. مقصود او خیلی ساده رمانی است که «موضوع اصلی آن» زمان باشد. کوه جادو، اما، به هردو معنا یک «رمانِ زمان» است.

132. T. Mann, *The Magic Mountain*, tran. H. T. Lowe-Porter, London, 1976, p. 541.

133.. *Ibid.*, p. 542.

134. P. Ricoeur, P. Ricoeur, *vol. 2, p. 151.*

135. *Ibid.*, pp. 151-152.

و نگاه کنید به:

A. A. Mendilow, *Time and the Novel*, New York, 1972, p. 16.

136. P. Ricoeur, *op. cit.*, vol. 2, p. 152.

137. *Ibid.*, pp. 157-158.

138. V.Woolf, *Mrs. Dalloway*, London, 1969, p. 6.

۱۳۹. شعر شکسپیر، از گذر عمر سخن دارد و از مقاومت ما. به یاد آوریم که در نمایش دیگری از شکسپیر آن سان که بخواهی روزالیند به ارلاندو که می‌گوید در جنگل ساعت و زمان وجود ندارد، پاسخ می‌دهد «پس عاشق واقعی در جنگل نیست» (پرده‌ی ۳، صحنه‌ی ۲):

W. Shakespeare, *The Complete Works*, ed. S. Wells, and G. Taylor, Oxford, 1986, p. 721.

و شعر سیم بلین در: *Ibid.*, p 1313.

140. V. Woolf, *op. cit.*, p. 54.

141. P. Ricoeur, *op. cit.*, vol. 2, p. 161.

142. V. Woolf, *op. cit.*, p. 104.

143. *Ibid.*, p. 204, p. 206.

144. *Ibid.*, p. 215.

145. T. Mann. *The Magic Mountain*, p. 5.

146. *Ibid.*, p. 7.

147. *Ibid.*, p. 538.

148. P. Ricoeur, *op. cit.*, vol. 2, pp. 169-170.

149. *Ibid.*, p. 171, n.

150. T. Mann, *op. cit.*, p. 714.

151. *Ibid.*, p. 339.

152. *Ibid.*, p. 716.

153. P. Ricoeur, *op. cit.*, vol. 2, p. 173.

۱۵۴. توماس مان شخصیت نافتا را براساس گئورک لوکاچ ساخت که در روزگار نگارش رمان کوه جادو به حزب کمونیست پیوست.

155. P. Ricoeur, *op. cit.*, vol. 2, p. 175.

156. *Ibid.*, p. 193.

157. *Ibid.*, p. 194.

158. G.Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, 1979, p. 11.

159. *Ibid.*, p. 23.

160. P. Ricoeur,*op. cit.*, vol. 2, p. 195.

161. *Ibid.*, p. 196.

162. A. Henry, *Proust romancier*, Paris, 1983, p. 23.ff

163. A. Henry, *op. cit.*, p. 46.

164. P. Ricoeur, *op. cit.*, vol. 2, p. 198.

165. *Ibid.*, p. 210.

166. *Ibid.*, pp. 210-211.

167. *Ibid.*, p. 215.

168. *Ibid.*, p. 217.

169. M. Proust, *A la recherch du temps pérdu*, Paris, 1954, vol. 3, p. 899.

170. *Ibid.*, p. 889.

171. P. Ricoeur, *op. cit.*, vol. 2, p. 219.

172. M. Proust, *op. cit.*, vol. 3, p. 895.

173. *Ibid.*, p. 925.

174 P. Ricoeur, *op. cit.*, vol. 2, pp. 220-221.

175. M. Proust, *op. cit.*, vol. 3, p. 891.

176. *Ibid.*, p. 1033.

177. *Ibid.*, p. 890

178. *Ibid.*, p. 887.

179. *Ibid.*, p. 895.

180. Ibid., P. 879.

181. P. Ricoeur, *op. cit.*, vol. 2, p. 223.

182. *Ibid.*, pp. 223-224.

۱۸۳. برخلاف تصوری ــ که به احتمال زیاد ــ این معرفی عنوان‌های مجلد سوم **زمان و گزارش** در ذهن خواننده می‌آفریند، این کتاب از پاره‌های جداگانه‌ی (که چونان مقاله‌هایی مستقل کنار هم گرد آمده باشند) تشکیل نشده است. برخلاف، این پاره‌ها هریک اجزاء متین و منطقی نظریه‌ی هرمنوتیک آگاهی تاریخی محسوب می‌شوند.

184. P. Ricoeur, *op. cit.*, vol. 3, p. 184.

185. P. Ricoeur, *op. cit.*, vol. 3, p. 187.

اشاره‌ی ریکور به قطعه‌ی یکصد و یازدهم **ایده‌های** هوسرل است: «فراشد خیال‌پردازی شکل‌گیری بی‌طرفانه‌ی کنش بیانگری و از این رهگذر یادآوری در گسترده‌ترین معنای این واژه است»:

E. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, p. 371.

186. P. Ricoeur, *op. cit.*, vol. 3, p. 189.

۱۸۷. به آلمانی Deckung، به فرانسوی Recouvrement.

188. E. Husserl, *Lecon pour une phenomenologie de la conscience intime du temps*, tran. H. Dussort, Paris, 1983, p. 60.

۱۸۹. به آلمانی Wiederholung، به فرانسوی Repetition.

۱۹۰. از این مفهوم در ص ص ۳۸۶ ــ ۳۸۵ متن استانده‌ی آلمانی **هستی و زمان** بحث شده است:

M. Heidegger, *Being and Time*, tran. J. Macquarie and E. Robinson, London, 1988, p. 437.

191. P. Ricoeur, *op. cit.*, vol. 3, p. 194.

192. Ibid., P. 195.

193. *Ibid.*, pp. 196-197.

194. *Ibid.*, p. 197.

195. *Ibid.*, pp. 228-229.

196. W. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago u. p., 1961.

چاپ دوم این کتاب کلاسیک، به سال ۱۹۸۳، پسگفتار مهمی همراه دارد. در پیشگفتار کتاب آمده است که هدف، بررسی روش‌هایی است که مولف به یاری آن‌ها بر واکنش‌های خواننده نظارت می‌یابد. این کتاب یکی از مهمترین آثار «مکتب شیکاگو» در نقد ادبی است، مکتبی که نظریه‌ی ادبی ارسطو، و به ویژه بحث او در مورد تقلید را، پایه و آغاز بحث خود می‌داند، و ریکور با این بنیان روش‌شناسیک همراه است.

197. P. Ricoeur, *op. cit.*, vol. 3, p. 232.

198. W. Booth, *op. cit.*, p. 71, p. 83, p. 109.

199. P. Ricoeur, *op. cit.*, vol. 3, p. 238.

200. D. Sallenave, «Onze propositions» en hommage a «Temps et recit», *Esprit*, juittet-aout 1988, p. 266:

201. W. Booth, «The way I loved George Eliot», *Kenyon Review*, 2, 1980, pp. 4-27.

202. M. Charles, *Rhétorique de la lécture*, Paris, 1977.

203. *Ibid.*, p. 9.

204. P. Ricoeur, *op. cit.*, vol. 3, p. 239.

205. M. Charles, *op. cit.*, p. 33.

206. *Ibid.*, p. 53, p. 57.

207. *Ibid.*, p. 78.

208. *Ibid.*, p. 118.

209. *Ibid.*, p. 251.

فصل بیست و یک

افق متن: آیزر، یاس

کتاب‌های خوب، انگار به زبانی خارجی نوشته شده‌اند. هریک از ما به جای واژه‌ای از متن معنایی قرار می‌دهیم، یا تصویری، که بیشتر تاویلی نادرست است. اما در کتاب‌های خوب تمامی این تاویل‌های نادرست زیبا می‌نماید.

پروست.

۱

اندیشمندانی که درباره‌ی مباحث هرمنوتیک ادبی نوشته‌اند باهم اختلاف نظر بسیار دارند و در پاری از مهمترین مبانی و نکته‌ها همنظر نیستند. هرش از تاویل معنای نهایی متن و نیت مولف را می‌طلبد، گادامر مکالمه با افق معنایی دورانی سپری شده را، ریکور ساختن جهان متن را و هیدگر کشف راز متن را. شاید بتوان گفت که دسته‌ای خواندن و تاویل متن را در حکم «مکاشفه‌ی معنا» می‌دانند و گروهی دیگر آن را «آفریدن معنا» می‌شناسند. بنا به مباحث تازه در هرمنوتیک ادبی تاویل متن در حکم اهمیت دادن به سویه‌ی ادبی متن است و معنا نتیجه‌ای است که از جریان خواندن متن به دست می‌آید. از این رهگذر، برخلاف پاری اختلاف نظرهای جزیی، این مباحث به عقاید ریکور و گادامر نزدیکترند. این فصل، شرح اندیشه‌هایی است که در هرمنوتیک مدرن ادبی، به ویژه در پیکر نظریه‌های مکتب کنستانس، ارائه شده‌اند. این مکتب که در دو دهه‌ی اخیر مهمترین مباحث نقد ادبی را در آلمان دامن زد، اکنون همچون جدیترین آیین در سنت هرمنوتیک ادبی شناخته می‌شود.[1] مهمترین نظریه‌پردازان این مکتب ولفگانگ آیزر و هانس روبرت یاس و یوری استریدتر هستند که مبانی اندیشه‌های خود را با عنوان کلی «زیبایی شناسی دریافت» ارائه کرده‌اند.

مشهور است که روزی جیمز جویس از کاتلین مورای، نوه‌ی عموی خود پرسید که مادر کاتلین درباره‌ی **یولیسس** چه نظری دارد. کاتلین، به سختی، پاسخ داد: «می‌دانی جیم، مادر می‌گوید که این کتاب را نمی‌شود خواند». جویس گفت: «اگر **یولیسس** را نشود خواند، پس زندگی هم نمی‌توان کرد».[2] این قیاس خواندن با زندگی بیش از آنچه در آغاز می‌نماید پرمعناست. در بیشتر زبان‌ها استعاره‌ی «کتاب زندگی» یا «دفتر زندگی» وجود

دارد. در پاری از زبان‌ها (از جمله فارسی) خواندن به معنای ادراک فوری یا پیش‌بینی نیز هست؛ خطوط دست کسی را «می‌خوانیم»، از چهره‌ی کسی حالت روانی او را «می‌خوانیم»، دفتر زندگی را نیز ما می‌خوانیم و به تعبیری می‌نویسیم. همانطور که معنایی از خویشتن «طرح می افکنیم»، معنای زندگی را می‌خوانیم، یا به بیان دیگر می‌سازیم. خواندن و زندگی کردن (زندگی همچون متن) با فعل «آفریدن» پیوند دارند. رولان بارت نوشته بود که برای خواندن باید انزوا را تجربه کرد، یعنی آن تنهایی کودکان، بیماران و سالمندان را (انزوای از جهان را که «بیرون متن جریان دارد») به دست آورد. خواندن در حکم فراموش کردن واقعیت موجود است تا به آفرینش واقعیتی تازه برسیم. راهیابی به درون متن است. یافتن گونه‌ای جهان دلخواه در متن آرمان، آرزو یا هدف نهایی کنش خواندن است.[۳]

«پدیدارشناسی خواندن» اساس بحث خود را در اندیشه‌ی هوسرل یافته است، و به گونه‌ای خاص به دو کتاب مهم رومن اینگاردن متکی است. بنیان نظر هوسرل این است که کنش‌ها معنای خود را در اجرای (Vollzug) واقعی و عملی می‌یابند. بررسی پدیدارشناسیک این کنش‌ها، به گونه‌ای ضروری، این معناها را دربردارند؛ معناهایی که در مورد موضوع‌های دیگری نیز می‌توانند درست باشند. میان یک کنش، محتوای روانشناسیکش، و آنچه همچون حضور نیّت‌گونش وجود دارد، یعنی معنای آن، تفاوت هست. اگر معنای مورد نظر به دست آید، معنای کنش خواهد بود، و به ادراک و شناخت چیزی در دنیای راستین، یا به بیان گفتاری، یا به شناخت معنای بیان شده‌ی گفتاری منجر خواهد شد. هوسرل دو اصطلاح noesis و noemata را برای ایجاد تمایز میان کنش و معنای نیت‌گونش به کار برد. این دو به یکدیگر وابسته‌اند، اما به هررو از هم جدایند. در یک گزاره باید میان معنای بیان شده و ابژه‌ای که گزاره بدان دلالت می‌کند تفاوت گذاشت. بیان از راه معنایش همواره به ابژه‌ی خود (همچون مدلول) دلالت می‌کند. این ابژه لزوماً چیزی موجود در جهان نیست؛ چیزی موجود در زبان است. به همین دلیل معنا راه تاویل را می‌گشاید. اما کنش معنا دادن به چیزی، در حکم معنای آن چیز نیست؛ هرچند بیشتر این دو را به اشتباه یکی می‌پندارند.[۴] خواندن متن به این اعتبار معنای متن نیست. هوسرل به صراحت نوشته است که کنش نیّت‌مند بخشیدن معنا، در ذهن، همواره به گونه‌ای نادرست با معنا یکی پنداشته می شود، و این سرچشمه‌ی بسیاری از بدفهمی‌هاست.

بررسی کنش خواندن، همچون کنش نیّت‌مندبخشیدن معنا، موضوع کار رومن اینگاردن، شاگرد لهستانی هوسرل شد که در دو کتاب مهمش **اثر هنری ادبی** (۱۹۲۹)[5] و **شناخت اثر هنری ادبی** (۱۹۶۸)[6] بحث را پیش برد. اینگاردن در فرایبورگ شاگرد هوسرل بود

و رساله اش را درباره‌ی فلسفه‌ی برگسون زیرنظر هوسرل نوشت. کتاب هایش کاربرد روش و نظریه‌ی پدیدارشناسیک در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی است. کار مهم او **اختلاف نظرها درباره‌ی هستی جهان** در سه مجلد، در فاصله سال های ۱۹٦٤ تا ۱۹٦٦ به زبان آلمانی منتشر شد، اما هنوز به زبان‌های دیگر ترجمه نشده است. اینگاردن تقسیم‌بندی هوسرل را از داده‌های راستین و داده‌هایی که در ایده وجود دارند، نپذیرفت. به گمان او اثر هنری در هیچکدام از این دو وجود ندارد. **اثر هنریِ ادبی** نظریه‌ای درباره‌ی ساختارهای زبانی و غیرزبانی اثر ادبی طرح کرد، که بر ودیچکا و موکاروفسکی تاثیر گذاشت، و سپس ساختارگرایی جدید را نیز دگرگون کرد. اینگاردن در **شناخت اثر هنری ادبی** همان نظریه را در مورد کنش کاملاً شکل گرفته‌ای که معناهای ادبی از راه آن دانسته می شوند، و آثار ادبی با آن تحقق می‌یابند، یعنی کنش خواندن متن، به کار بست. او کنش ادراک معناها در زمان خواندن را به معماری یا ساختار اثر ادبی مرتبط دانست؛ و این راهگشای مباحث بعدی آیین ادبی کنستانس شد. به نظر اینگاردن شناخت و ادراک ادبی از راه تاویل، همچون کنش ذهنی «خاموش» امکان‌پذیر است. از این رو، کنش تاویل، تقسیم‌بندی های هرمنوتیک کلاسیک را نمی پذیرد. مثلاً تقسیم‌بندی فیلیپ اگوست بُک که تاویل دستوری را از تاویل تاریخی جدا می‌کرد. شلایرماخر هم که دو تاویل دستوری و فنی را از یکدیگر جدا می‌کرد، خود به خوبی می‌دانست که «شناخت چیزی جز وحدت این دو لحظه نیست» و تقسیم‌بندی را روش‌شناسیک می‌دانست، نه واقعی.[7] به هررو، در دو کتاب اینگاردن نکته‌های مهمی یافت می شود، که بعدها در مباحث هرمنوتیک مدرن، و به ویژه در کتاب **کنش خواندن** آیزر تکامل یافتند. به عنوان مثال به یکی از تمایزهای مورد بحث اینگاردن دقت کنیم، که به گونه‌ای در کتاب *S/Z* رولان بارت، در بحث از تمایز میان متون خواندنی و نوشتنی تکرار شده است. اینگاردن میان «خواندن پذیرا» و «خواندن سازنده» تفاوت می‌گذاشت. در **شناخت اثر هنری ادبی** نوشته است که هرگونه خواندن، شرکت در ساختن معانی است، اما در بسیاری موارد خواننده این معانی را از راه ارتباطش به ابژه‌ای که جمله ها بدان دلالت دارند نمی سازد. یعنی تلاش نمی‌کند تا فراتر از آشکارگی نیّت مولف رود. زود تسلیم می شود و رابطه اش با «عناصر خیالی و داستانی» را از دست می‌دهد. در این حالت، چشم انداز دانشی که خواننده به دست می آورد، محدود است به جمله هایی که خوانده است. او «جمله به جمله» می‌خواند و پیش می رود، خود را مقیّد به درک معنای هر جمله می‌کند؛ و هریک را در انزوا و جدایی آن‌ها می شناسد. به ارائه‌ی خلاصه‌ای از آنچه که خوانده است توانایی ندارد. خواندن سازنده بر اساس طرح هایی که مدام در تجربه آزموده می شوند شکل می‌گیرد. اینجا معنای جمله ها، به عنوان ابزار آزمون به کار می آیند، پس به

یکدیگر مرتبط می‌شوند و طرح نهایی مدام دگرگون می‌شود.[۸]

اصطلاح «پدیدارشناسی خواندن» که اینگاردن به کاربرد بر منش آفریننده‌ی خواندن تاکید دارد: تلاش برای شناخت خود متن رها از موقعیت‌های تاریخی، جامعه‌شناسیک و روانشناسیک پیدایی آن، دستیابی به معنایی تازه است. بورخس نیز می‌گفت که هر کتاب در هر بار خواندن تازه می‌شود، متنی جدید که گویی تازه زاده شده است: «مجموعه‌ی آثاری خاص از مجموعه‌ای دیگر جداست، نه چندان به دلیل متن، که بیشتر به دلیل شیوه‌ی خواندن متن. اگر می‌توانستم هر متنی را ــ مثلاً همین نوشته را ــ امروزچنان بخوانم که در سال دو هزار میلادی خوانده خواهد شد، آنگاه ادبیات سال دو هزار را هم‌اکنون می‌شناختم».[۹] موضوع ادبیات، نه جهان است، نه خویشتن مولف، نه خویشتن خواننده، بل «موقعیت متن» است. متنی که تاثیر می‌گذارد، پذیرفته می‌شود، دریافت یا معنا می‌شود. به این اعتبار ادبیّت متن منش قطعی و جاودان متن نیست که به گونه‌ای اسرارآمیز در آن نهفته باشد. منشی است که خواندن آن را می‌سازد. متن، ناتمام و ناکامل است. اینگاردن نشان داده است که هر متن ناتمام است، چرا که «دیدگاه‌های نظری یا شِماتیک» گوناگون و متمایزی را مطرح می‌کند که خواننده ناگزیر است آن‌ها را «مشخص کند».[۱۰] یعنی در جریان خواندن هر متن، خواننده به لحظه‌های کلی و تجریدی متن شخصیت می‌دهد و مناسبات درونی لحظه‌هــا را به تصور می‌آورد. به همین دلیل هر متن توان «مشخص شدن‌های بی‌شمار» دارد و به قطعه‌ای موسیقی همانند می‌شود که می‌تواند به اشکال گوناگون «اجرا شود» و دلیلی هم نمی‌توان یافت که به گونه‌ای عینی، قطعی و «علمی» ثابت کند که اجرای خاصی به «اصل» نزدیکتر است. از سوی دیگر هر متن از راه «رشته‌ای از جمله‌ها» جهان ویژه‌ی خود را می‌آفریند و هر جمله از خود فراتر می‌رود و هر بار چشم‌اندازی تازه می‌آفریند.

جاذبه‌ی خواندن در این است که خواننده همواره بر اساس حدس و گمان‌هایش دنیای معنایی متن را می‌آفریند، و آینده‌ی متن را پیشگویی می‌کند. متن به گونه‌ای پیگیر، این حدس و گمان‌ها را آزمایش می‌کند. اگر فرضیه‌ای ثابت شود، بر اساس آن فرضیه‌های تازه‌ای ساخته می‌شود و «آزمایش متن» ادامه می‌یابد. این فراشد فرضیه‌سازی را اینگاردن «استراتژی خواننده» نامیده است و این اصطلاح در «زیبایی‌شناسی دریافت» یکی از مهمترین نکته‌هاست. جاذبه‌ی اصلی خواندن متن، همین آزادی خواننده در گزینش آینده‌ی متن است. بدین سان، متن به صحنه‌ی بازی تبدیل می‌شود؛ و «زیبایی‌شناسی دریافت» می‌کوشد تا قوانین این بازی را کشف کند. در این آیین، هر متن در حکم راهنمایی است به معنا، و سلسله‌ای از علامت‌ها و یاری‌ها را دربر دارد. بر اساس نخستین علامت‌ها خواننده

یا مخاطب فرضیه‌ای می سازد، سپس آن را با علامت‌های بعدی می سنجد. خواندن چونان سلسله‌ی پیدر پی از طرح فرضیه های اصلی و فرعی پیش می رود. به گمان آیزر، خواندن متن استوار به سلسله‌ای از عادت‌ها شکل می‌گیرد. فرضیه‌ها هم بر پایه‌ی این عادت‌ها ساخته می شود و استراتژی خواندن، یعنی آشنایی با شگردها، رمزگان و قراردادهای ادبی که در اثری خاص از آن‌ها استفاده شده است. دانش خواننده (مثلاً اطلاعاتش درباره‌ی موضوع رمان یا رخدادهایش)، آشنایی او با رمزگان کلی (بیان شده و بیان ناشده یا ضمنی) آگاهیش از رمزگان خاصی که مولف در آثارش به کار می‌برد، همه سازنده‌ی این استراتژی هستند. استراتژی خواندن، به هر رو، باید به بنیان نظمی خاص و انسجامی درونی منجر شود. خواننده در آفرینش معانی متن شرکت می‌کند. این معانی نمی‌توانند از هم گسیخته و بی سامان باشند. آیزر و یاس معتقدند که متن خوب استراتژی خواننده، یعنی نظریه‌ها یا پیشنهادهای او را درهم می شکند، و متن بد، آنها را قدرتمندتر می‌کند. متن خوب، باید خواننده را دگرگون کند، تا او نیز به آگاهی انتقادی از باورها، و عادت‌هایش دست یابد. چنین متنی سازنده‌ی استراتژی تازه‌ای برای خواندن است.

اینگاردن نشان داده است که گذر جمله‌ها (یا به بیان دقیقتر رشته‌ی جمله‌ها) در حکم «سفر ذهن خواننده در جهان متن» است و هر سفر جدید، کشف دنیای تازه‌ای است. کنش و واکنش درونی میان ذهن خواننده و متن، اثر را می آفریند.[11] اینگاردن (و پس از او آیزر) خواندن را با «نگاه مسافر» یکی می‌دانند. متن به سرزمینی همانند است که هرگز با یک نگاه، حتی با دقتی استثنایی هم، شناخته نمی شود. مسافر همواره به یاری خاطره‌ای آنچه پیشتر دیده است، یعنی تازه‌ها را می شناسد. همچون هوسرل که از تقابل تجربه و موارد تجربه شده‌ی پیشین یاد می‌کرد، اینگاردن (و آیزر) نیز از تجربه‌ی خواندن حرف می زنند. متن، تنها چیزی که عرضه می‌کند راهنمایی است برای تعیین مسیر مسافر، راهنمایی به خیالپردازی و طرح افکندن پیشاپیش رخدادها. به نظر اینگاردن مسافر یکی است، هرکس در تنهایی خویش متن را می‌خواند و طرح معنا را می افکند. اما به نظر یاس نمی‌توان از مسافر یاد کرد، بل نکته‌ی اصلی مسافران هستند. یاس کاستی «نظریه‌ی خواندن» را در این نکته دانسته است که در این نظریه همواره از «خواندن یک فرد» بحث شده است؛ در صورتیکه «هیچ کس به تنهایی نمی‌خواند»، و هرگز یک ذهن طرح معنایی اثر را نمی ریزد. اساس آفرینش معنایی در اثر ادبی، مکالمه است. مکالمه‌ی میان اثر و مجموعه‌ای از خوانندگان در هر دوران معیین. یاس از تاثیر اثر ادبی بر مجموعه‌ای از خوانندگان یاد می‌کند. مخاطب اثر انبوهی از افرادند که «آگاهی جمعی» را می سازند. دلالت معنایی هر اثر ادبی تنها در پذیرش یا دریافت آن از سوی این آگاهی جمعی دانسته می شود. **دن کیشوت** در تاثیری که

بر خوانندگان دورانش گذاشت شناختنی است. آنان که تاب این گونه مقابله‌ی طنزآمیز را آوردند بهترین خوانندگان کتاب بودند. **دن کیشوت** دیگری بر خوانندگان دوران ما اثر می‌گذارد. از این‌رو می‌توان «تاریخ تاثیرگذاری» را یکی از مهمترین نکته‌های نظریه‌ی ادبی جدید دانست. کتابی را می‌گشایم. متنی دشوار و سخت دور از من، متنی درباره‌ی کیمیاگری سده‌های پیش، چیزی از این «علم» نمی‌دانم. دنیای آن، واژگانش، اصطلاح‌هایش و قاعده‌هایش را نمی‌شناسم. خواندن متن را ادامه می‌دهم، مجذوب می‌شوم، پیش می‌روم، دنیایی می‌سازم. به یاری افق دلالت‌های معنایی روزگارم و دانسته‌های «علمی» این روزگار، و به یاری مناسبات بینامتنی، یعنی رابطه‌ای که این کتاب کیمیاگری با خوانده‌ها و دانسته‌های پیشین من دارد، پیش می‌روم. ذهنم در این مقابله‌ی با متن، ذهنی فردی نیست، جمعی است. فرهنگم نقشه‌ی راهنمای سفر من است، مقصدم را نیز تعیین می‌کند، اما در محدوده‌ی سرزمین متن. در نهایت، مکالمه‌ای میان افق دلالت‌های معنایی دو دوران آغاز می‌شود.

۲

کتاب **کنش خواندن** نوشته‌ی ولفگانگ آیزر به سال ۱۹۷۶ منتشر شد و اکنون به عنوان یکی از مهمترین آثار نظری هرمنوتیک مدرن شناخته می‌شود.[۱۲] کتابی است دشوار که به سنت فلسفه‌ی کلاسیک آلمان، بنیان نظریات ویژه‌ی نویسنده‌اش، از راه اشارات نقادانه به نظریات دیگر ساخته می‌شود و دانش گسترده‌ی خواننده را پیش‌فرض کار خود می‌انگارد. اثری است نظامدار که مبانی نظریش از راه بررسی نظریات دیگر تدقیق می‌شود، از این رو گونه‌ای جمعبندی نظری مبانی نقد ادبی پس از جنگ نیز به حساب می‌آید. بنیان نظر آیزر چنین است: تاویل‌کنندگان دگرگون می‌شوند، و همپای آنان اثر تفاوت می‌کند. خواندن، هر بار زاینده‌ی معنایی تازه است. هر متن در خود چیزی تعریف‌ناپذیر و شناخته ناشدنی دارد که خواننده، به گمان خود آن را کشف می‌کند. خواننده مورد الزامی متن، پیشنهاده‌های بنیانی آن و تحقق دهنده‌ی آن است. او متن را درک می‌کند و می‌پذیرد، یعنی کارکردش را می‌شناسد. معنا همچون زیبایی است، یکسر با متن یکی نمی‌شود، بل همچون توان متن وجود دارد. پس باید فراتر از متن، شرایط تحقق آن را در نظر گرفت؛ شرایطی که همواره دگرگون می‌شوند. آیزر در پیشگفتار به برگردان فرانسوی **کنش خواندن** نوشته است که دریافت خواننده را شناخت کار متن می‌داند؛ و متن خود شرایط دریافت و پذیرش را تعیین می‌کند.[۱۳] زیبایی‌شناسی دریافت دو روش دارد: یا روش تاریخی- جامعه‌شناسیک (که خواننده را بیان آگاهی همگانی فرض می‌کند) و یا روش نظری و متن‌شناسیک (که خواننده

را نتیجه‌ی آگاهی همگانی می‌شناسد). آیزر کارش را با روش دوم پیش برده است یعنی در «گذر از نیّت مولف و آفریدن معناهای متن به راهنمایی خود آن توسط خواننده‌ی خاص» می‌اندیشد.[۱۴] اینجا پروبلماتیک اصلی و مرکزی هرمنوتیک آشکار می‌شود: در مرکز کار نظری مناسبت درونی متن با جهان بیرون متن قرار دارد. حتی اگر نویسنده می‌خواست که در متن ادبی، جهان را «درست آن سان که هست» بازتولید کند، از آنجا که واقعیت خود دگرگون می‌شود، دست آخر چیزی جز نگاه مولف در متن باقی نمی‌ماند؛ نگاهی که پیش از هر چیز بیانگر محدودیت‌های متن است که به جهان بازمی‌گردد، اما با آن، هرگز، یکی نخواهد شد.[۱۵] پس باید میان متن همچون «ساختاری موجود» و دریافت یا ادراک متن از سوی مخاطبش تفاوت قائل شد. ساختار موجود اثر را باید تحقق داد، یعنی آن را به گونه‌ای مشخص کرد؛ و از متن موردی انضمامی، قابل شناخت و دگرگونی‌پذیر ساخت. هر اثر هنری تحقق تنش میان «موقعیت موجود» و «معنای خود» است. معنای اثر گوهری فراتر از زمان نیست که در متن «کار گذاشته شده باشد» و همواره در آن نهان ماند، بل حضوری تاریخی دارد، یعنی در زمان (و با زمان) تاویل می‌شود، در لحظه‌ی تاویل شناخته یا به بیان بهتر آفریده می‌شود.

آیزر میان تاویل به معنای کلاسیک و تاویل «به معنای تازه‌اش» تفاوت گذاشت. تاویل کلاسیک در پی کشف معنای مرکزی متن است و تاویل مدرن امکانات معنایی متن را توصیف می‌کند.[۱۶] آیزر دیدگاه مدرن را می‌پذیرد و تاکید می‌کند که با تاویل نمی‌توان معنا را کشف کرد، فقط می‌توان شرایط شکل‌گیری معنا را دانست و بر اساس این شرایط معنا، یا به بیان بهتر سلسله‌ی معناها را آفرید. آیزر میان سویه‌ی هنری متن ادبی (که آفرینش آن به عهده‌ی مولف متن است) و سویه‌ی زیبایی‌شناسیک (یا نظری) متن ادبی که آفرینش آن به عهده‌ی خواننده است، تفاوت گذاشت.[۱۷] تاویل یا کشف شرایط شکل‌گیری معنایی اثر کاری نظری و زیبایی‌شناسیک است. خواننده به این اعتبار سازنده‌ی متن برای خویشتن است، نه برای کسی دیگر. نویسنده شاید خواننده‌ای آرمانی در ذهن بیآفریند که قرار است «تمامی حرف‌های او را، یعنی مجموعه‌ی رمزگان و نشانه‌هایی را که نویسنده به کار برده است» درک کند.[۱۸] اما چنین خواننده‌ی دلخواه نویسنده، در دنیای واقعی، وجود ندارد. به گفته‌ی واین بوت هر نویسنده، خواننده‌ی آرمانی را «خود دوم» فرض می‌کند. تصویری از خود که همچون هر انگاره‌ی دیگری «حضور» ندارد. تازه از این بگذریم که نویسنده خودش را تا چه حدّ خوب و درست می‌شناسد. این پیش‌فرض نادرست سازنده‌ی بسیاری از دشواری‌ها در نظریه‌ی ادبی شده است که: «نویسنده متن را برای مخاطب می‌نویسد». اما کدام مخاطب؟ راستی که هر خواننده به یاری طرح، داستان ویژه‌ی خودش را می‌آفریند و

افق معنایی خاصی را در اثر شکل می‌دهد. هرچه هم جمله‌ی «اثر ادبی با خواندن ما آغاز می شود» پیش پا افتاده جلوه کند، باز این واقعیت مهم را به یاد می آورد: آفریدن معنای اثر به عهده‌ی خواننده است؛ و خواننده معنا را نه برای نویسنده یا کسی دیگر، بل برای خود می سازد. مجموعه‌ی تاویل های خوانندگان، سازنده‌ی افق معنایی اثر است یعنی شرایط نهایی تحقق معناهای متن.[۱۹]

هر چند روش آیزر به گفته‌ی خود او «نظری و متن‌شناسیک» است، اما تعیّن‌های اجتماعی اثر ادبی را یکسر رها نکرده است. او میان متن و محیط اجتماعی که متن در آن شکل گرفته است، رابطه می‌یابد، رابطه‌ای که نمی‌توان اهمیتش را انکار کرد. آیزر مشخص شدن قاعده‌هایی را که نتیجه‌ی این مناسبت هستند، در مناسبات «بینامتنی» یافته است. با این بازگشت متن به متون گذشته، می‌توان تاثیر محیط کنونی را بر متن ساده‌تر یافت، زیرا این بازگشت روشنگر دگرگونی محیط است.[۲۰] از سوی دیگر مفهوم «استراتژی متن» یعنی کنش خواننده در آفریدن معنا از راه ازمایش گمان‌هایش، روشنگر امکانات معنایی متن است. یعنی میان افق دلالت معنایی متن و خواننده رابطه‌ای می آفریند که فقط نتیجه‌ی دقت به یک متن نیست، بل فرآورده‌ی مناسبات بینامتنی است. البته استراتژی متن، خود می‌تواند «از راه شگردهایی که در متن به کار رفته‌اند شناخته شود».[۲۱] به نظر آیزر، موکاروفسکی با طرح مناسبات میان زبان ادبی و زبان معیار، اهمیت «استراتژی متن» را دانسته بود. استراتژی متن «ساختارهای ممکن متن» و مفهوم افق معنایی متن را پیش می‌کشد. آیزر مفهوم افق را از آثار آلفرد شوتز آموخته است؛[۲۲] و تاکید کرده که غیر از مفهوم افق، مفهوم مهم «درونمایه» را نیز در آن آثار یافته است و سرانجام دانسته که درونمایه های گوناگون هر متن، در جریان خواندن‌های افراد متفاوت سازنده‌ی «افق نهایی» اثر است. شوتز نیز دانسته بود که «تنها، خواندن این امکانات متن را تحقق می‌بخشد.»[۲۳] در خواندن «ساختار متن و ساختار کنش خواندن کامل‌کننده‌ی یکدیگر می شوند و به ارتباط تحقق می‌بخشند». بدین سان می‌توان حکم کرد که متن گونه‌ای «پیشاساختار دریافت» است و در خواندن شالوده‌ی خود را می‌یابد. نکته‌ای که ریکور در **زمان و گزارش** آن را در سه پله‌ی پیشاپیکربندی، پیکربندی و باز پیکربندی مشخص کرده است.

این قطعیت نقش متن در فراشد شکل‌گیری افق معنایی، نکته‌ای است که از چشم بسیاری از ناقدان هرمنوتیک پنهان مانده است. این پرسش بارها از سوی ناقدان مطرح شده است که اگر بپذیریم که هر اثر هنری معنایی خاص برای هر مخاطب یا هر تاویل‌کننده دارد، آنگاه بر اساس کدام ضابطه می‌توان تاویل درست را از تاویل نادرست تشخیص داد؟ این پرسش بر اساس توجه به یک سویه‌ی مناسبت متن و مخاطب یعنی دریافت متن از سوی

خواننده، پدید آمده است؛ و سویه‌ی دیگر را که تاثیر متن باشد، از نظر دور کرده است. تاویلی که به تاثیر متن بی‌اعتنا مانده باشد، راه مکالمه با آن را می‌بندد، و به این اعتبار کارآیی نخواهد داشت، یعنی لحظه‌ای از افق معنایی اثر محسوب نخواهد شد. امیل استایگر پدیدارشناسی که نقش مهمی در تکامل مباحث هرمنوتیک داشته است، در کتاب **هنر تاویل** نوشته است که «ضابطه‌ی معنایی اثر هنری، ضابطه‌ی پژوهش است».[۲۴] استایگر، با این حکم، نشان داده است که یافتن افق معنایی اثر، نهایت کار نیست، همانطور که تاویل اثر، در حکم پژوهش آن افق است و نه یافتن نتیجه‌ی نهایی. در جریان شناخت معناهای متن، یعنی در فراشد ارائه‌ی تاویل‌های گوناگون از سوی مخاطب‌های متفاوت، ضابطه‌ای نمی‌توان یافت که راست را از ناراست جدا کند، تنها زمانی که نتیجه یا حقیقت به گونه‌ای کامل دانسته شود، می‌توان قیاس را با قاطعیت انجام داد. تاویل‌های گوناگون هم تنها زمانی که حقیقت اثر دانسته شود، از هم جدا خواهند شد. تا آن زمان همه در مجموعه‌ی افق معنایی اثر جای می‌گیرند. نکته اینجاست که حقیقت اثر، چنانکه گادامر نشان داده است، اساساً شناختنی نیست، به این دلیل ساده که هیچ اثر هنری دارای معنا یا حقیقتی نهایی، قطعی و فرازمانی نیست. هر تاویل گسترش دهنده‌ی افق دلالت‌های معنایی اثر است و هیچ تاویلی در حکم کلام نهایی نیست. از سوی دیگر ناقد آمریکایی استنلی فیش نیز همین نظر استایگر را دارد. او در رساله‌ی «ادبیات در ذهن خواننده» نوشته است که ادبیات شکل آگاهانه‌ی کاربرد زبان طبیعی است، از این رو تاویل‌های اثر ادبی در دوره‌های گوناگون در حکم شناخت آگاهی نسل‌های متفاوت است. پس، پیام اثر در هر دوران، متفاوت خواهد بود. «نسبت مستقیمی میان یک جمله (یا پاراگراف، یا شعر، یا داستان) و معنای واژگانش وجود ندارد» و «مکانی که معنا را در آن می‌توان یافت، ذهن خواننده است، و نه صفحه‌ی چاپ شده‌ی کاغذ، یا حتی فاصله‌ی میان سطرها در این صفحه».[۲۵]

۳

پیروان زیبایی‌شناسی دریافت هرگز نپذیرفته‌اند که بتوان اثری را یکسر جدا از زمینه‌ی اجتماعی پدید آمدن، ارائه و دریافتش شناخت. آنان، از سوی دیگر، هشدار می‌دهند که نمی‌توان دنباله‌روی دیدگاهی افراطی شد که اثر را صرفاً نتیجه‌ی موقعیت اجتماعی-تاریخی پدید آمدنش می‌دانـــد.[۲۶] بررسی ادبی (خواه به گونه‌ای تاریخی انجام شود، همچون آثار لوکاچ، خواه به گونه‌ای فرمال شکل گیرد، همچون آثار شکلوفسکی) نمی‌تواند عنصری روساختی به حساب آید که تکاملش نتیجه‌ی تکامل عناصر مادی باشد، و باز نمی‌تواند صرفاً به شکل و ارزش‌های زیبایی‌شناسیک تقلیل یابد. هر اثر هنری فقط در

رابطه‌ای که با آثار هنری دیگر می‌یابد، توان معنایی می‌یابد. این رابطه را می‌توان هم به گونه‌ای تاریخی بررسی کرد و هم به شکل فُرمال. اما زمانی که مسأله‌ی افق معنایی اثر ادبی (و نه توان معناییش) مطرح شود، باید روشی یافت که از هردو روش تاریخی و فرمال سود جوید. ادبیات به مثابه‌ی کنش ارتباطی نه محصولی ساده، بل خود یکی از عناصر تولیدی جامعه است. روش مورد نظر باید این حقیقت را بازتابد: هر اثر ادبی، همچون لحظه‌ای از زندگی تولیدی، «ارزش مصرف» دارد، از این رو باید در فراشد دریافت و پذیرش (یا کاربرد و مصرف) شناخته شود.

هانس روبرت یاس استاد ادبیات در دانشگاه کنستانس آلمان است، و یکی از پایه‌گذاران «حلقه‌ی کنستانس» که در دو دهه‌ی اخیر مفهوم دریافت را همچون مفهوم مرکزی نظریه‌ی ادبی مورد دقت قرار داده است. یاس شاگرد گادامر بود و رساله‌ی خود «تاریخ و تاریخ هنر» را بر اساس روش گادامر نوشت تا نشان دهد که در نوشته‌های لئوپولد رانکه، تاریخ‌نگار مشهور آلمانی، شگردهای روایت داستانی به یاری بررسی تاریخی آمده است. اما در دوران تحصیل دانشگاهی خود، یاس بیشتر به ادبیات فرانسوی توجه داشت و پایان‌نامه‌ی تحصیلی خود را درباره‌ی مارسل پروست نوشت. نخستین رساله‌هایش درباره‌ی دیدرو، فلوبر و بودلر و «حکایت حیوانات در ادبیات فرانسه» بود. رساله‌ی آخر اهمیت تمثیل را در ادبیات فرانسوی سده‌های میانه بررسی کرده است. یاس به سال ۱۹۶۲ **اصول ادبیات رمانتیک** را منتشر کرد. شهرت او با انتشار مجموعه‌ای از مقاله‌هایش با عنوان **تاریخ ادبی همچون چالش** (۱۹۷٤) آغاز شد. چهار سال بعد برگردان برگزیده‌ای از مقاله‌های این مجموعه با عنوان **در دفاع از زیبایی‌شناسی دریافت** منتشر شد و شهرت او را به بیرون مرزهای آلمان کشاند.[۲۷] با وجود این شهرت، هنوز پژوهش جامعی در مورد آثار و اندیشه‌های یاس منتشر نشده است. به سال ۱۹۸۲ مجموعه‌ی دیگری از مقاله‌های یاس با عنوان **تجربه‌ی زیبایی‌شناسیک و هرمنوتیک ادبی** در بیش از نهصد صفحه منتشر شد؛ که برگزیده‌ای از آن با عنوان **در دفاع از هرمنوتیک ادبی** به زبان فرانسوی منتشر شده است.[۲۸]

سرچشمه‌ی اندیشه‌های یاس را باید در چند سنت اندیشگرانه جستجو کرد: پدیدارشناسی (به ویژه آثار هوسرل و ریکور)، فلسفه‌ی هیدگر، فلسفه‌ی گادامر، آثار فرمالیست‌های روسی، ودیچکا، موکاروفسکی، لوی استروس، رولان بارت، بنیامین (به ویژه **گذر راه‌ها**، یعنی واپسین نوشته‌های بنیامین)، مارکس، لوکاچ، گلدمن، هابرماس و آدورنو. کتاب **نظریه‌ی زیبایی‌شناسی** تئودور. و. آدورنو یک سال پس از مرگ نویسنده، به سال ۱۹۷۰ منتشر شد. یکی از نخستین نقدهای جدی که بر این کتاب نوشته شد، کار یاس بود، که با عنوان «رساله‌ی مختصر درباره‌ی تجربه‌ی زیبایی‌شناسیک» در ۱۹۷۳ منتشر شد.[۲۹]

یاس در این رساله بنیان حکم آدورنو را نقد کرد و نپذیرفت که «تمامی لذت زیبایی‌شناسیک از گوهر نفی‌کننده و ناهماهنگ اثر هنری شکل می‌گیرد». بی‌شک اثر هنری جهان را آن سان که هست نمی‌پذیرد و به این اعتبار در حکم نفی جهان است. اما لذت مخاطب به این سویه‌ی مهم اثر هنری خلاصه نمی‌شود. آزادی تخیل مخاطب زاده‌ی یاری از هماهنگی‌های اثر هنری با واقعیت جهان نیز هست. این آزادی برآیند دیالکتیک پذیرش / انکار یا به عبارت دقیقتر شناخت / فاصله‌گذاری است و این به «کارکرد ارتباطی» اثر هنری مرتبط می‌شود، کارکردی که به گمان آدورنو بی‌ارزش می‌آمد. اثر هنری به زندگی هر روزه بی‌تفاوت نیست: زیبایی‌شناسی نفی‌کننده که آدورنو همچون علاج صنعت فرهنگی ابداع کرد، پاسخی به این پرسش‌ها ندارد که چگونه فاصله‌ی میان واقعیت موجود هنر و هنر همچون «وعده‌ی نیکبختی» را از میان برداریم، و چگونه به یاری هنر «که به هر رو تبدیل به تجربه‌ای ارتباط‌پذیر شده است، از مکاشفه‌های تنهایی به کنش‌های همبسته راه یابیم».[۳۰] به نظر یاس «حتی هنر نفی‌کننده نیز سرانجام محتوای اجتماعی اثر را به مخاطب منتقل خواهد کرد».[۳۱] اکنون به جای اینکه ما خود را با قهرمانان بالزاک و استاندال همانند بپنداریم، به یاری ژزف. ک و ولگردهای ژنده‌پوش بکت خویشتن را می‌شناسیم. به گمان یاس ویرانی و ارتباط زیبایی‌شناسیک دو چیز متضاد نیستند:

> نقاشی های سزان و نظریه‌ی ادبی والری برای هنر مدرن این امکان را پدید آوردند تا در جهانی که به دلیل صنعت از خود بیگانه شده است، بر ادراک زیبایی‌شناسیک تاکید گذارند، ادراکی که علیه فشارهای تجربه‌ای است که به گونه‌ای کامل کارکردی شده است.[۳۲]

هنر مدرن، اما، در این مبارزه علیه «تجربه‌ای که به گونه‌ای کامل کارکردی شده است» به هیچ رو منش ارتباطی هنر را از دست فرو نگذاشته است.[۳۳]

یاس نوشته است که میان فیلسوفان گذشته، کانت یگانه کسی بود که تاثیر اثر ادبی بر مخاطب را در جهان معنایی اثر مهم دانست و در نوشته‌هایش درباره‌ی زیبایی‌شناسی، مناسبت مولف و مخاطب را با «پیمان اجتماعی» مقایسه کرد.[۳۴] نتیجه‌ی منطقی این بحث به اینجا می‌رسد که رویارویی مخاطب با اثر ادبی (و دریافت و پذیرش او) برای اثر نه موردی خارجی، بل موردی درونی است. زیبایی‌شناسی دریافت با این حکم، کشف می‌کند که تعیین‌کننده‌ی حدود معنایی متن، مناسبات بینامتنی آن با متون قدیمتر و افق دلالت‌های متن است. هیچ اثر هنری (حتی در نخستین رویارویی مخاطب نیز) تازه و جدید

نیست. اگر هرگونه رویارویی و دریافت متن را «خواندن متن» بدانیم، می‌توان گفت که شیوه‌ی دریافت خواننده، از نخستین لحظات، اثر را در «چارچوب مفهومی» جای می‌دهد. چارچوبی که دانش پیشین خواننده آن را تعیین می‌کند. در جریان پیشرفت خواندن، این جایگاه اثر تدقیق می شود، یعنی یا گمان‌های مخاطب پذیرفته می شوند یا به گمان‌های دیگری تبدیل می شوند. این جای دادن اثر در دانسته های پیشین را می‌توان جای دادن آن در «افق انتظارهای مخاطب» خواند. بسیاری از پروبلماتیک‌ های نظریه‌ی ادبی در همین نخستین رویارویی با اثر مطرح می‌شوند؛ مسائلی چون نظریه‌ی ژانرها، یا تاثیرگذاری اثر ادبی.[۳۵] تاویل اثر به این اعتبار، تدقیق جایگاه اثر هنری در افق انتظارهای مخاطب است. به بیان دیگر ارزیابی و شناخت جایگاه اثر در مجموعه‌ای نظری در حکم تاویل آن است.

«افق انتظارها» در نگاه نخست اصطلاحی در سخن هرمنوتیک مدرن به نظر می آید. اما یاس آن را در مقاله‌ای از کارل پوپر یافته است: «در هر لحظه از تکامل پیشاعلمی یا علمی، با چیزی روبروییم که من آن را «افق انتظارها» می‌خوانم... در هر مورد افق انتظارها نقش چارچوبی ارجاعی را ایفاء می‌کند. بدون آن تجربه ها و مشاهده ها دارای هیچ معنایی نخواهند بود».[۳۶] یاس نوشته است که معنای هر اثر ادبی در حکم پاسخ هایی است که اثر به این «افق انتظارهای خواننده» می‌دهد.[۳۷] برای شناخت هرگونه تاثیری که اثر هنری بر مخاطب می‌گذارد، ما باید افقی را بشناسیم که نتیجه‌ی سه عنصر مهم است: ۱) دانش پیشین از «ژانر» اثر مورد بحث ۲) شکل و مایه های آثاری که پیشتر در این «ژانر» نوشته شده‌اند ۳) تمایز میان زبان ادبی و زبان فنی یا علمی. نکته‌ی مهم در بحث یاس از افق انتظارها نیز اهمیت دارد. «تجربه‌ی دریافت» که شناخت آن وظیفه‌ی اصلی پژوهشگر و نظریه‌پرداز ادبی است، به معنای شناخت افق دانسته‌ها، قاعده‌ها، نظام ارزش‌های اخلاقی، سیاسی، ادبی و غیره است. یاس برای روشن کردن این مفهوم اصطلاح افق پذیرش را به کار برده است. یعنی شناخت شیوه‌ی رویارویی و پذیرش مخاطب های اثر هنری که به معنای دقیق واژه، شناختی است تاریخی. مفهوم افق دریافت بدین سان مفهومی مرکزی در زیبایی‌شناسی دریافت است. مفهومی که با «محتوای آگاهی» به معنایی که هوسرل طرح می‌کرد همبستگی و نزدیکی دارد. یاس از «افق دریافت» چنان یاد می‌کند که یادآور بحث هوسرل از «افق تجربه‌ی زنده در پدیدارشناسی» است.[۳۸] به نظر هوسرل تجربه‌ی زنده در خود وجود ندارد، هر بار که تجربه می شود، چونان امکانی در یک افق گسترده وجود دارد. به گمان یاس تجربه‌ی زنده‌ی هر اثر، در افق معنایی آن جای دارد، مخاطب از راه برخورد عینی با اثر، مناسبتی بیناذهنی با مولف، و افزون بر این مناسبتی بیناذهنی با دیگر مخاطب های اثر و در یک کلام با جهان عینی متن می‌یابد.

نظریه‌ی یاس در مورد افق انتظارهای مخاطب به نظریه‌ی گادامر در مورد مکالمه نزدیک است. هردو اندیشمند معتقدند که افق معنایی اثر در روزگار پدید آمدنش در مکالمه با «افق معنایی امروز» (مفهومی که یاس آن را «افق انتظارها» نامیده است) قرار می‌گیرد. به نظر گادامر و یاس نکته‌ی اصلی این نیست که اثر هنری می پرسد و پاسخ مخاطب های دوره‌های گوناگون به این پرسش متفاوت است، بل نکته‌ی اصلی اینجاست که پرسش نیز معناهای متفاوتی در دوره‌های متفاوت می‌یابد. بررسی پدیدارشناسیک خواندن در چارچوب افق انتظارهای دورانی خاص با بررسی تاریخی دریافت متن کامل می شود. یعنی شناختی تاریخی- جامعه‌شناسیک از چاپ، انتشار و کتابت در دوره‌های خاص ضروری است تا به مفهوم درست خواندن در آن دوره‌ها پی ببریم. به عنوان مثال نگاه کنید به پژوهش لابروس که خواندن در سده‌ی هجدهم را، به ویژه در فرانسه شرح می‌دهد و مثال اصلی آن **هلوییز جدید** ژان ژاک روسوست.[۳۹] بررسی دقیق و ریزنگارانه‌ی «خواندن» در دوره‌های متفاوت، تفاوت‌های بنیادین افق‌های گوناگون دلالت‌های معنایی را نشان می‌دهد. یاس این پدیده را در پی هوسرل «دگرگونی افق‌ها» می‌خواند. هرچند یاس مکالمه‌ی دو افق معنایی را می پذیرد، اما با مفهوم سنت که گادامر طرح کرده است، مخالف است و انتقاد هابرماس به گادامر را می پذیرد. او معتقد است که پروبلماتیک «دگرگونی افق‌ها» در تاریخ و نظریه‌ی ادبی به مراتب پیچیده‌تر از آن است که مفهوم «سنت» به کار آید. این مفهوم «همگانی کردن تجربه‌ی زیبایی‌شناسیک» را از مناسبت آفریننده‌ی دو افق معنایی جدا می‌کند.[۴۰]

به گمان یاس نسبت متن ادبی با خواننده کاربردی نظری و زیبایی‌شناسیک دارد که می‌توان آن را از کاربرد تاریخی جدا دانست. نخستین برخورد خواننده با متنی ادبی در حکم قیاس متن است با متونی دیگر که خواننده پیشتر خوانده است. همواره این «تاریخ خوانده شده‌ها» موجد گونه‌ی ابهام می شود، چرا که سویه‌های نظری و تاریخی درهم ادغام می شوند.[۴۱] طرح و پذیرش مکالمه‌ی دو افق متفاوت «به ما امکان می‌دهد تا پرسش هایی را دریابیم که متن روزگاری ــ در دوران پیدایش خودــ به آن‌ها پاسخ می‌داد، و از این رهگذر، درک می‌کنیم که خواننده در آن روزگار اثر را چگونه می شناخت و می‌خواند».[۴۲] این مناسبت «مکالمه‌گون» (یاس اینجا اصطلاح دیالکتیک را به کار برده است، البته نه به معنای هگلی و مارکسیستی آن، بل به معنای رابطه‌ی استوار به مکالمه، همان مناسبتی که تاکنون «منطق مکالمه» خوانده شده است) در بررسی هر اثر ادبی نکته‌ی مرکزی و اصلی است.[۴۳] بدین سان تاریخ ادبیات، شرح فراشد پذیرش و تاثیر زیبایی‌شناسیک آثار ادبی است.

یاس تاکید کرده است که اثر ادبی **ضابطه‌ی** شناخت دوران است (دورانی که اثر در آن پدید آمده است و دورانی که اثر در آن تاویل می‌شود). **پارسوال** کرتین دوترویز، متنی ادبی است نه سندی تاریخی؛ هدفش گزارش تاریخی از سومین دوره‌ی جنگ‌های صلیبی نیست، اما مکالمه‌ی ما با آن دوران به یاری این اثر کارآتر است تا مطالعه‌ی اسناد تاریخی آن روزگار.[۴۴] **برادران کارامازوف** روح معنوی روسیه در واپسین دهه‌های سده‌ی پیش را بارها بهتر از گزارش‌های سیاسی، آماری و تاریخی آشکار می‌کند. یاس از قول والتر بنیامین نقل کرده است: «نکته‌ی اصلی این نیست که اثر ادبی را در مناسبت با زمانه‌اش نشان دهیم، بل نکته‌ی مهم این است که بتوانیم زمانی که آن را می‌شناسد، یعنی زمان حاضر را به زمانی که اثر در آن پدید آمده است گذر دهیم. بدین سان ادبیات تبدیل به **ارغنون** [کتاب منطق] تاریخ می‌شود و وظیفه‌ی تاریخ ادبی نیز این تبدیل ادبیات به ارغنون است، و نه تبدیل ادبیات به ابزار یا ماده‌ی تاریخ».[۴۵] اگر ادبیات کتاب منطق تاریخ باشد، پس باید مفاهیمی وجود داشته باشند که کلید درک این منطق به حساب آیند، آنچه یاس و پیشروان دیگر زیبایی‌شناسی دریافت مطرح کرده‌اند، برای کشف این مفاهیم اهمیت زیادی دارند. سابقه‌ی این مفاهیم به آثار بنیامین می‌رسد. او معتقد بود که باید «دلالت‌های معنایی اثر را خوانندگانش بیافرینند». نقدهای بنیامین به آثار ادبی به هیچ‌رو توصیف آن آثار نبودند، بل در حکم آفرینش معناهای تازه‌ای بودند. بنیامین یکی از نخستین اندیشگران دوران ماست که باور به منش «تک معنایی» متن را مورد انتقاد قرار داد، و تاویل را در حکم راهیابی به افق معنایی اثر دانست. روش یاس، در بررسی این افق، و قیاس دو افق انتظار متفاوت (که در رویارویی با متنی واحد آشکار می‌شوند) یکی از مبانی کار زیبایی‌شناسی دریافت است.

مقاله‌ی مشهور یاس به نام «از **ایفی‌ژنی** راسین تا **ایفی‌ژنی** گوته» نمونه‌ای درخشان از بحث در «تاریخ تاثیرگذاری» است.[۴۶] در این مقاله یاس نشان داد که **ایفی‌ژنی** راسین به خواست خوانندگان آلمانی، یک سده پس از انتشارش، پاسخ نمی‌داد؛ اما **ایفی‌ژنی** گوته با افق انتظارهای خوانندگان آلمانی همخوان بود، و نقش مهمی در بنیان «نئوکلاسی‌سیسم» داشت. یاس شرح داده است که تحقق بخشیدن معنایی به **ایفی‌ژنی** راسین در آغاز سده‌ی نوزدهم ممکن بود، اما نمایش راسین دیگر «پرسش‌برانگیز» نبود؛ و شرایط تاریخی و اجتماعی تحقق معنایی آن را محدود می‌کرد. **ایفی‌ژنی** گوته در موقعیت تاریخی آلمان در آغاز سده‌ی نوزدهم موجد «افق پرسش‌ها و پاسخ‌ها بود». این اثر با تجربه‌ی زیبایی‌شناسی دوران خود همخوان بود و با آثار ادبی برجسته‌ی روزگارش «خویشاوندی معنایی» داشت.[۴۷] نمایش گوته به نوشته‌ی مشهور شیلر (در نامه به کرنر در ۲۱ ژانویه ۱۸۰۲)

«خیلی کم از جنبه‌ی یونانی بهره دارد و سخت مدرن می‌نماید».[48] **ایفی‌ژنی** اریپید هم راسین و هم گوته را در برابر دشواری کاربرد اسطوره در «زندگی دوران» قرار داد. راسین این اسطوره را در قلمرو فلسفه‌ی متافیزیکی قرار داد که «در آن هیچ راه‌حلی یافت نمی‌شود»، اما گوته آن را در پس‌زمینه‌ای جای داد که تکامل آزادی انسانی از گناه آغازین، یا از سویه‌ی شکل ناگرفته‌ی وضعیت طبیعی و آغازین در این پس‌زمینه امکان‌پذیر می‌شود.[49] این زبان و اندیشه‌ی تازه را در بسیاری از عناصر درونی نمایش گوته می‌توان یافت. مثلاً در این اثر، تصویری از زنانگی پاک و رهایی‌بخش، و تصویری از زن معصوم که با مفهوم رمانتیک زنانگی خواناست، دیده می‌شود که با برداشت‌های انسانگرایانه‌ی پایان سده‌ی هجدهم و آغاز سده‌ی نوزدهم خواناست.[50] تئودور آدورنو در تاویلی از **ایفی‌ژنی** گوته، این نمایش را «تراژدی استقلال یا خودبسندگی آدمی» دانست، اثری که «انسان را در موقعیت اسطوره‌ی او تصویر می‌کند». یاس این برداشت آدورنو را روشنگر بخشی از کارکرد نمایش گوته دانست و خود به مسأله‌ی «هماهنگی یا تضاد میان واقعیت تاریخی و انسان آرمانی» در نمایش گوته پرداخت.[51] این نکته آشکار است که **ایفی‌ژنی** نه تنها با افق انتظارهای دوران شکل‌گیریش همخوان بود، بل حتی امروز هم چونان «اثری که با دوران حاضر گفتگو دارد» جلوه می‌کند، یعنی برای خواننده‌ی امروزی نیز رشته‌ای از پرسش‌ها می‌آفرینند.

روش یاس در قیاس دریافت اثری واحد در دو افق انتظار متفاوت، یگانه راه بررسی نیست. خود او روش دیگری را نیز طرح کرده است: قیاس پذیرش دو اثر متفاوت (و از پاری جنبه‌ها همانند) در افق انتظاری واحد. مثال یاس، رویارویی محیط ادبی فرانسه در دهه‌های ۱۸۵۰ و ۱۸۶۰ با دو رمان است که درونمایه‌ای کمابیش همانند دارند: **مادام بوواری** گوستاو فلوبر و **فانی** ارنست فیدو. هردو رمان شرح بلوغ فکری و جنسی دختری جوان هستند و رویارویی غرایز این دختر را با موازین اخلاقی مسلط و فهم اجتماعی، برجسته می‌کنند. هردو اثر در همان سال انتشار خود (۱۸۵۸) به مثابه‌ی آثاری «ضد اخلاق» از سوی خواننده‌گان، ناقدان و «نیروی حافظ نظم» مورد انتقاد قرار گرفتند. اما در همان ایام، **فانی**، جدا از نشان بی‌اعتناییش به اخلاق اجتماعی، مورد استقبال قرار گرفت، نسخه‌های رمان چندان به فروش رفت که در یک سال سیزده بار به چاپ رسید (که پس از موفقیت **آتالا** اثر شاتوبریان، تا آن زمان، بزرگترین کامیابی در جهان ادبی فرانسه بود) و همچون «رمانی مردمی» شناخته شد. **مادام بوواری** یکسر برخلاف **فانی** جز در حلقه‌ی اندیشگران اقبالی ندید و حتی دادرسی فلوبر نیز بر میزان فروشش نیافزود. امروز، اما **فانی** تقریباً به کلی فراموش شده است، و کمتر استاد تاریخ ادبیات فرانسه را می‌توان یافت که آن را خوانده باشد و تمام

ترفندهای فیدو و «روش واقع‌گرایی» که به کار برده است، قالبی، کهنه و کسالت‌آور می‌نمایند. برعکس، **مادام بوواری** همچون یکی از مهمترین رمان‌های ادبیات جهانی شناخته می‌شود. شاهکاری که آغازگر رمان جدید است.[۵۲] یاس نشان داده است که آنچه سبب پذیرش فانی در آن روزگار شد، یعنی روش بیان صریح و شکل بیان اعتراف گونه‌اش، امروز بی‌اهمیت شده است و روش «نامستقیم» فلوبر که آن ایام «حتی تحمل ناکردنی» به نظر می‌آمد، امروز با شیوه‌ی نگرش ما به جهان خواناست.[۵۳]

پژوهش‌های یاس در دهه‌ی گذشته اساساً متمرکز بر مسأله‌ی «دگرگونی افق‌های پذیرش» بوده است، و در مجموعه‌ی **تجربه‌های زیبایی‌شناسیک و هرمنویک ادبی** منتشر شده‌اند. مثال‌های ادبی که او برای بررسی برگزیده است، «نمونه‌های کاملی» هستند. یاس نوشته است که، اما، بررسی نمونه‌های دیگر «پس از این موارد کامل» ساده‌تر خواهند شد. او درباره‌ی **فاوست** گوته **فاوست** والری، اشکال گوناگون ارائه‌ی **آمفی تریون** (در آثار تیتوس پلوتوس شاعر رم باستان، و یتالیس دبلوآ نویسنده‌ی سده‌ی دوازدهم، مولیر، کلایست و ژیرودو)، خواندن شعر **ملال ۲** بودلر در «افق دریافت‌های متفاوت»، نوشته است. اما نمونه‌ای کامل از بررسی «تاریخ تاثیر» را باید در رساله‌اش «از **هلوییز** روسو تا **ورتر** گوته» یافت که بررسی دگرگونی دریافت از افق سده‌ی روشنگری است به افق ایدآلیسم آلمانی. نتیجه‌ی کار یاس استواری بنیان هرمنوتیک ادبی است. یاس در برابر هرمنوتیک زبانشناسیک (واژه‌شناسی تاریخی)، هرمنوتیک الهی، حقوقی، فلسفی و تاریخی، موقعیت هرمنوتیک ادبی را محکمتر کرده است. رسالت این «روش» در نهایت شناخت منش ناب زیبایی‌شناسیک متن و «ادبیّت» آن است، و به یاری بررسی‌های تاریخی وظیفه را به انجام می‌رساند. درحالیکه تمامی گرایش‌های فلسفی هرمنوتیک میان سه لحظه‌ی: ادراک، تاویل و انطباق هر متن وزنه‌ی تاویل را (که در این حالت خاص بیشتر آن را توصیف خوانده‌اند) سنگینتر دانسته‌اند، یاس در طرح زیبایی‌شناسی دریافت به تاکید اعلام کرده است که این سه لحظه را نمی‌توان از همدیگر جدا کرد. یاس بارها بر اهمیت گادامر در مباحث هرمنوتیک ادبی تاکید کرده است، چرا که در آثار او نیز جدایی سه لحظه دستکم به شکلی که در اندیشه‌ی هرمنوتیک سابقه دارد، پذیرفته نشده است. از این رو یاس در آخرین کتابش، نظریات گادامر در مورد «مکالمه» را «سنگ پایه‌ی مباحث جدید» دانسته است.[۵۴] اما همین دقت بر مفهوم «منطق مکالمه» او را به طرح مباحثی نیز کشانده است که تاثیر باختین در آن‌ها آشکار است. به عنوان مثال، به مقاله‌ی مهم یاس با عنوان «آدم، کجایی؟» دقت کنیم. این نخستین پرسشی است که در **کتاب مقدس** آمده است:

«و آدم و زنش خویشتن را از حضور خداوند خدا در میان درختان باغ پنهان کردند. و خداوند آدم را ندا درداد و گفت کجا هستی؟»[۵۵] یاس یادآور شده است که این پرسش آفریننده از آفریده، آسمان از زمین، پایه بر آگاهی پرسنده دارد. خداوند در واقع می‌پرسد: «چرا خود را پنهان کرده‌ای؟» شکل پرسش و تفاوت آن با پرسش به معنای «کوشش در یافتن معنا»، مورد بحث یاس است. گادامر در هر پرسش توان نهفته‌ی تمامی تجربه‌های فلسفی را می‌دید. این نکته را در سومین فصل **حقیقت و روش** با عنوان «حضور هرمنوتیک پرسش» مطرح کرده است.[۵۶] از سوی دیگر باختین ساختار استوار به منطق مکالمه را در هر قول و کلام ادبی و شاعرانه، بنیان کار در بررسی متون ادبی می‌شناخت.[۵۷] یاس به پیروی از این دو اندیشگر، به گزین گویه‌ی کهن لاتین اشاره کرده است: آدمی حیوانی است که می‌پرسد. و یاس می‌افزاید که باید به این جمله نکته‌ای را هم افزود: «و از خویشتن نیز می‌پرسد».[۵۸]

یاس جدا از آثار گادامر و باختین از نوشته‌های رودلف بولتمان نیز تاثیر گرفته است. بولتمان در کتاب **پرسش هرمنوتیک** (۱۹۵۰) کنش شناخت را از «سرچشمه‌ی پرسش‌ها» بررسی می‌کرد. او نشان داده است که «محتوا» یا به بیان دقیقتر «موضوع» هر متن (sache)، تنها از راه طرح پرسش‌هایی که پیش می‌کشد دانستنی است. او می‌نویسد که «بیان همچون پرسش، و بیان همچون پاسخ» بنیان اصلی اناجیل چهارگانه است، همین نکته که اراده‌ی خداوند به ثبت نوشتاری مکاشفه‌ها تعلق گرفته است، تداوم پرسش‌ها و پاسخ‌ها را تعیین می‌کند.[۵۹] یاس اشاره می‌کند که این بنیان منطق مکالمه‌ی **کتاب مقدس** را ارنست بلوخ به گونه‌ای دیگر گسترش داده است، هنگامی که پرسش اصلی و نهایی متافیزیک را به پرسش ساده‌ی کودکان تبدیل یا همانند می‌کند: «چرا این همه چیز هستند، به جای این که نباشند؟»[۶۰]

بدین سان یاس به یاری هستی‌شناسی فلسفی جدید به سویه‌ی آغازین اندیشه که همان پرسیدن و توان نهفته در هر پرسش است، پی برد. کاربرد ادبی این رهیافت را می‌توان در بررسی یاس از آثار کافکا دید. به گمان یاس پرسش و جستجو، کلید فهم رازهای آثار کافکا هستند. جستجویی که شخصیت‌های کافکا به سودای یافتن **قانون** دنبال می‌کنند، راز خود را نه در این حقیقت که قانون پنهان است، بل در این نکته می‌یابد که: پرسش‌ها بسیار دیر طرح می‌شوند و شکل می‌گیرند.[۶۱] کافکا (همچون گادامر) نشان داده است که طرح پرسش بارها دشوارتر از یافتن پاسخ است. اینجاست که یاس به قاعده‌ی «جستجو» می‌رسد. جستجویی که دانته را به گذر از دوزخ کشاند، و پروست را به «زمان بازیافته». اریش آئرباخ به درستی یادآور شده است که در **نمایش خدایی** دانته، پرسش‌ها همه از سوی

مردی زنده مطرح می شوند و پاسخ ها را مردگان می‌دهند؛ و در نهایت شاعر (دانته) همچون پرسشگر قدسی و نهایی جلوه می‌کند.[۶۲] شاعر که از آغاز راه خواسته است تا با «رقت دل» و «ترحم» مبارزه کند و دل بر گناهکاران نسوزاند، بسیاری از پرسش های خود را بی پاسخ می یابد، و از این رو با دوزخیان احساس همدردی می‌کند. همچون منطق گفتگویی که در دوزخ میان او، فرانچسکا و پائولو که تنها به جرم عشق در دوزخند، جریان دارد، و نیافتن پاسخی بر این «ظلم» شاعر را از پای می اندازد؛ بیهوش می شود «همچون مرده‌ای».[۶۳] همین اهمیت مکالمه و گرفتن پاسخ در **یولیسس** جولیس هم نمایان می شود. فصل مشهور به «ایتاک»، شرح بازگشت بلوم به خانه است، که البته زمینه‌ی آن بازگشت اولیس به خانه است. این فصل یکسر به شیوه‌ی پرسش و پاسخ نوشته شده است، هرچند نه پرسشگر آشکار است و نه پاسخگو. پرسش ها، همه، به زندگی هر روزه بازمی‌گردند و پاسخ ها به ساحتی فراتر از آن.[۶۴]

اکنون که تکامل اندیشه‌ی یاس را تا واپسین اثر منتشر شده‌اش دنبال کرده‌ایم، می‌توان از شباهت نظریاتش با اندیشه‌هایی یاد کرد که نویسندگان آیین ساختارگرایی پراگ طرح ریخته‌اند؛ به ویژه باید بر شباهت اندیشه‌های یاس با عقاید فلیکس ودیچکا نویسنده‌ی کتاب **ساختار تکامل** تاکید گذاشت. یاس، خود در مقاله‌ی «تاریخ و تاریخ ادبی» به اهمیت عقاید ودیچکا در فهم تکامل زیبایی‌شناسی دریافت اشاره کرده است.[۶۵] ودیچکا در فهم پذیرش اثر ادبی از سوی مخاطب، مفهوم «ضابطه‌های ادبی» را طرح کرده و آن را «مجموعه‌ی باورهایی» دانسته است که تعیین‌کننده‌ی حدود فکری و ادراک معناهای اثر در هر دوران است. ودیچکا کار اصلی را شناخت سازوکار «مشخص کردن» یا شکل انضمامی بخشیدن به اثر ادبی دانسته است. او شیوه‌ی برخورد ذهنی مخاطب را با متن و تبدیل کردن متن را به چیزی مشخص برجسته کرده است، و به گمانش مخاطب همواره متن را در دامنه‌ی دانش و خواست خویش می‌گنجاند. آنچه ودیچکا «مشخص کردن» می‌خواند همان است که یاس و آیزر «افق انتظارها» نامیده‌اند. ودیچکا «مشخص کردن» اثر را به معنای ظهور انگاره‌ی اثر در آگاهی کسانی می‌داند که «اثر برای آن‌ها موضوعی زیبایی شناسیک است». ساختارگرایان پراگ و ودیچکا ساختار اثر را عنصری از ساختار ادبی به شمار می آورند، و ساختار ادبی را شکل گرفته از تنش دائمی و پویا میان اثر و ضابطه ها می شناختند. زیبایی شناسی دریافت جلوه‌ای از این تنش است. موکاروفسکی نیز پیش از این، از «ساحت اجتماعی هنر» یاد کرده و نشان داده بود که اثر ادبی ساختاری مستقل از دریافت و پذیرش مخاطب ندارد: «موردی زیبایی شناسیک است و تنها در

رشته‌ای از مشخص شدن‌ها معنا می‌یابد». به گمان ودیچکا پذیرش اثر به معنای «زندگی تاریخی آن در سنت ادبی» است. اثر در هر نوبت پذیرفته شدن از جانب انبوه مخاطب‌ها (یعنی در هر پله‌ی متفاوت تکامل زبان، باورهای ادبی، ساختار اجتماعی تازه و نظام جدید ارزش‌ها، کنش‌های جدید اندیشگرانه، اخلاقی، سیاسی و غیره) «کیفیت تازه‌ای» می‌یابد.

نظر یاس در مورد «ژانرهای ادبی» به ویژه در قیاس با نظر ساختارگرایان اهمیت دارد. طرح اندیشه‌ی یاس در مورد «ژانرها» بررسی این نکته از دیدگاهی جدید است. یاس مقاله‌ای با عنوان «ادبیات سده‌های میانه و نظریه‌ی ژانرها» نوشته است و از همان آغاز اعلام کرده است که «بارها پیش می‌آید که شکل‌گیری نظریه‌ی ادبی، بی‌آنکه نظریه‌پردازان متوجه باشند، وابسته به ژانر ادبی خاصی می‌شود»؛[۶۶] و ادامه داده است که درست به همین دلیل هر آیین اصلی در نظریه‌ی ادبی ناگزیر به اشکال ساده‌تر ژانرهای ادبی توجه کرده است. این ساده‌گرایی باعث شده است که پاری از پژوهشگران به این نکته‌ی نادرست باور بیاورند که هر اثر ادبی لزوماً به یک ژانر خاص ادبی (و صرفاً به همان یک ژانر) تعلق دارد. یاس مثال می‌زند که اثری چون **رمان رز** اثر ژان دومونگ که حکایتی مشهور است، بجامانده از سده‌های میانه، ترکیبی از ژانرهای متفاوت بیان ادبی را در خود گرد آورده است، در آن تمثیل عاشقانه، هنرل، طنز، سخره‌گری (که هریک ژانری از انواع بیان ادبی، استوار به نظریه‌ی بیان محسوب می‌شدند) و تمثیل‌های دینی، عرفانی و حتی شکلی از رساله‌های فلسفی حضور دارند. درست به دلیل وجود این ترکیب نمی‌توان به سویه‌ای مسلط در این اثر باور آورد، و چنانکه شماری از ناقدان به گونه‌ای نادرست پنداشته‌اند نمی‌توان آن را در رده‌ی «حکایت‌های پهلوانی» جای داد.[۶۷] سپس یاس به بحث درباره‌ی ژانرهای ادبی در ادبیات اروپایی سده‌های میانه پرداخته است. او بیشتر در پی اثبات این نکته است که تکامل ادبی در حکم «تکامل ژانرها» نیست و نقطه‌ی ضعف نظریه‌ی فرمالیست‌های روسی نیز اینجا یافتنی است که آنان با طرح «عنصر مسلط» در هر دوران ادبی، تکامل یا تاریخ ادبی را با تکامل ژانرهای ادبی همسان پنداشته بودند و به گونه‌ای «پایگان ژانرها» باور آورده بودند. به گمان یاس این باور «تاریخی» به ظهور ژانرها، بیشتر تعریف‌های از پیش ساخته شده را به جای «تکامل راستین ادبی» می‌نشاند؛ درحالیکه «دگرگونی‌های کارکردی یا جایگزینی کارکرد ژانرهای دیگر، بیشتر از توجه به ساحت «همزمانی» یک نظام ادبی در یک دوران دانسته می‌شود. ژانرهای ادبی در انزوا وجود ندارند، این انواع بیان ادبی موجد کارکردهای متفاوت نظام ادبی یک دوران از راه ایجاد مناسبتی میان یک اثر ادبی و نظام می‌شوند.[۶۸] نظریه‌ی یاس را شاید بتوان با عنوان

«عدم تعیّن ژانر» مشخص کرد. ژانرهای ادبی، صرفاً گونه‌ی تعمیم یافته‌ی اشکال همانند در آثاری خاص نیستند؛ از این رو هرگز نمی‌توان در آثار ادبی برجسته، یکی از گونه ها یا انواع بیان ادبی را شکل یکتای بیان دانست. این نکته از این رو در مورد آثار ادبی سده‌ی حاضر آسانتر دانسته می شود، که ما با «انواع بیان ادبی معاصر» بشتر آشناییم، وگرنه قاعده‌ای است که در مورد هر اثر، و هر دوره‌ای راست است. با گذر از پاری از تعاریف «کلاسیک» می‌توان اثری از میشل بوتور یا کلود سیمون را «رمان» خواند، اما بر اساس تعریفی که از فصل مشترک رمان‌های مدرن به دست آمده باشد، بسیاری از رمان‌های «کلاسیک» رمان نخواهند بود. گفتن این نکته که «رمان نو» مفهوم نوعی «رمان» را کامل و گسترده کرده است و مرزهایش را دورتر برده است، به یقین اثبات نسبی بودن هرگونه تعریف از ژانر رمان (و در کل از انواع بیان ادبی و ژانر به معنای کلی) است. تزوتان تودورف در **درآمدی به ادبیات شگرف** اثر شگرف را جایی «ژانر ادبی ویژه‌ای» دانسته است که استوار به گونه‌ای خاص از «خواندن» باشد. اثر ادبی تنها زمانی «لحظه‌ای از خیال» محسوب می شود، که خواننده میان دو توضیح طبیعی و فراطبیعی در تردید مانده باشد. اگر خواننده توضیح نهایی داستان را در گستره‌ی منطق و قاعده‌ها، طبیعی بیابد، داستان دیگر به نوع شگرف تعلق نخواهد داشت، اما آنجا که خواننده میان دو گستره‌ی طبیعی و غیرطبیعی در تردید باشد، می‌توان ژانر داستان را «شگرف» نامید. یعن برای درک تعلق اثری به «ژانری خاص» باید نه تنها مشخصه های خود اثر، بل واکنش خواننده را نیز دانست (البته برای تودورف خواننده همچون یک فرد مطرح است و نه چنانکه در زیبایی شناسی دریافت مطرح شده همچون نماینده‌ی افق انتظارهای گروهی). همین نکته که همه چیز را وابسته به واکنش خواننده یا مکالمه‌ی او با اثر بدانیم، سازنده‌ی «عدم تعیّن» است. اینجا، سلسله‌ای از پرسش ها، در پی هم مطرح می شوند: آیا خواننده یکی از توضیح های طبیعی را نادیده نگرفته است؟ آیا مشخصه های اثر یکسر قابل تبیین بوده‌اند؟ داستان‌های «اشباح» هنری جیمز را چگونه آثاری باید دانست؟ می‌توان آن‌ها را داستان‌های شگرف نامید، اما کار دشواری نخواهد بود که آن‌ها را در ردیف داستان‌ها متافیزیکی و حتی روانشناسیک جای دهیم، چرا که می‌توان با دلایل روانشناسیک برای حوادث و کارکردهای افراد در داستان پاسخ یافت. از راه واکنش (ارادی یا غیر ارادی) خواننده می‌توان نقش خیالپردازی را در این داستان‌ها شناخت. داستان‌های اشباح هنری جیمز، آگاهانه، چنان نوشته شده‌اند که معنایشان وابسته به **تاویل** خواننده باشد. معنایی که خواننده از آن‌ها دریافت می‌کند، گاه برای مدتی طولانی در ذهن او باقی می‌ماند، تا اینکه سرانجام روزی درستی تاویل گذشته مورد تردید قرار گیرد. باور همگان **دانیل دروندا** را «اثری واقع‌گرا» می شناسد و داستانی

کوتاه از ادگار آلن پو را «داستانی شگرف». اما نوع داستان‌های **اشباح** هنری جیمز، بر اساس باور همگان تعیین نمی شود، به این دلیل ساده که همگان در مورد این آثار همداستان نیستند. اینجا باری دیگر پرسش اومبرتواکو به یاد می آید: سرانجام **نمایش خدایی** را در کدام قفسه‌ی کتابخانه جای دهیم؟ کنار کتاب های شعر؟ یا کتاب های فلسفی؟ یا دینی؟ یا عرفانی؟ شاید هم بتوان آن را کنار سفرنامه ها گذاشت.

۴

زیبایی شناسی دریافت، آن سان که تاکنون دیدیم، استوار است به «خواندن متن»، «استراتژی خواندن»، «افق انتظارهای خواننده»، «نقش خواننده در آفرینش معنا» و... این آیین در نهایت با بنیان نظری خاصی در مورد «خواندن» ادامه می‌یابد و دانسته می شود. از این‌رو، در ادامه‌ی این فصل به بحث ژرژ پوله درباره‌ی «خواندن متن» می پردازیم. هرچند پوله هرگز کارش را در گستره‌ی هرمنوتیک قرار نداد، اما روش پدیدارشناسیک کارش تاثیر زیادی بر پیشرفت این آیین داشته است. مبانی نظری آثار پوله (اهمیت تاویل در ساختن معناهای متن، نقش خواننده در سامانیابی گستره‌ی معنایی متن، اهمیت مفهوم زمان در روایت) همان پروبلماتیک های اصلی هرمنوتیک ادبی است. تفاوت را باید در روش کار پوله که به «تحلیل استوار به مایه های اثر» مشهور شده است، با روش نویسندگانی چون ریکور، آیزر و یاس یافت.

ژرژ پوله به سال ۱۹۲۰ در لی یژ فرانسه به دنیا آمد. استاد ادبیات در دانشگاه‌های متعددی در اروپا و ایالات متحده بود، و از پایه گذاران آیین «تحلیل مایه های اثر». شماری از شاگردان و همفکران پوله در دانشگاه ژنو تدریس می‌کنند و به همین دلیل آیین آنان را «مکتب نقد ادبی ژنو» خوانده‌اند. مهمترین این نظریه‌پردازان عبارتند از: ژان استاروبینسکی، ژان پیر ریشار، ریمون ژان، آلبربگین، ژرژ بلن و مارسل ریمون. مهمترین آثار پوله عبارتند از چهار مجلد **پژوهش هایی درباره‌ی زمان انسانی**[69]، که هریک مجموعه‌ای است از مقاله ها، و موضوع همگی کاربرد زمان در آثار ادبی دوره‌های گوناگون است؛ **مسخ های دایره**[70] که تحلیلی است از برداشت مدوّر از زمان و تاثیرش بر ادبیات اروپایی از دوران رنسانس تاکنون؛ و **آگاهی نقادانه.**[71]

در سمیناری که از ۱۸ تا ۲۱ اکتبر ۱۹۶۶ در دانشگاه جان هاپکینز برقرار بود و در آن نویسندگان ساختارگرا (بارت، تودورف، لاکان) شالوده‌شکن (دریدا) به همراه ژان هیپولیت و لوسین گلدمن شرکت کرده بودند، ژرژ پوله در یک سخنرانی با عنوان «نقد و تجربه‌ی درونی کردن» نظریه‌ی خواندن خود را مطرح کرد.[72] او گفت که در

سرآغاز داستان ناتمامی که از مالارمه به نام «ایژی تور» بجا مانده است، اتاقی خالی توصیف شده است که در آن فقط میزی قرار دارد و روی آن کتابی گشوده شده است. به نظر پوله، این سرنوشت هر کتابی است، چشم انتظار کسی است که آن را بخواند. کتاب پیش از اینکه چیزی مادی و راستین باشد، سلسله‌ای است از انگاره‌ها و اندیشه‌ها. هستی این همه نه روی کاغذ و نه در فضای بیرونی، بل در درون من (خواننده) جای دارد. در روال خواندن شماری از دلالت‌ها را درمی‌یابم، یعنی تجربه‌ی مستقیم و راستین خویش از واقعیت را با واژگان کتاب قیاس می‌کنم، و اسیر واژگان و زبان می‌شوم، زبان، واقعیت را برایم درونی می‌کند. دنیای داستان‌ها (که از واژگان ساخته شده‌اند) از دنیای مادی بیرونی انعطاف‌پذیرتر است. همه چیز به یاری زبان وارد دنیای ذهنی من می‌شود، و به بیانی آشناتر «درونی می‌شود». در جهان کتاب مورد بیرونی بی‌معناست؛ آنچه هست نسبت من با موارد ذهنی و درونی است. بزرگترین امتیاز ادبیات این است که فاصله را به گونه‌ای کامل از میان می‌برد، دنیای جسمانی و محسوس بیرون را حذف می‌کند و همه چیز را در رابطه‌ای نزدیک با آگاهی من قرار می‌دهد. پرسش‌های اصلی از اینجا آغاز می‌شوند: من از راه کتاب (زبان، نظام واژگانی که بیانگر عقاید و اندیشه‌های کسی دیگر هستند) عقاید و اندیشه‌های دیگران را درونی و متعلق به خویشتن می‌کنم. پس آگاهی‌ها به یکدیگر نزدیک می‌شوند؛ و دیگر هیچ عقیده و اندیشه‌ای به یک فرد تعلق نخواهد داشت. آنچه من می‌اندیشم متعلق به من است و در همین حال اندیشه‌ی کسی دیگر است آرتور رمبو می‌گفت: «من، کسی دیگر است». منِ دیگری وجود دارد که در زمان خواندن می‌اندیشد. بارها گفته‌ایم: «من با خواندن این داستان هراس‌آور خود را آزار دادم» یا: «از خودم انتظار نداشتم که روزی حق را به شارل بوواری بدهم» یا: «نمی‌دانم که اگر من به جای ژولین سورل بودم چه می‌کردم». در واقع، خواندن کنش جداکننده‌ی من از این منِ دیگر است. اینجا نکته‌ی بنیادین حس کردن است و نه فهمیدن. در زمان خواندن، منِ دیگری سر برمی‌آورد که به جای من می‌بیند، حس می‌کند و می‌اندیشد: «وقتی اثری از راسین یا بودلر می‌خوانم، در واقع این راسین و بودلر هستند که با این من می‌اندیشند».[۷۳]

آیا می‌توان گفت درک اثری ادبی به معنای امکان و اجازه دادن به نویسنده است تا خود را در ما ظاهر کند؟ پوله می‌نویسد: «زندگینامه‌ی مولف اثر ادبی را توضیح نمی‌دهد، بل اثر ادبی زندگی مولف را توضیح می‌دهد... تاویلی که بر اساس زندگینامه‌ی مولف طرح شود، درباری ازمهمترین جنبه‌ها نادرست است وما را به اشتباه می‌کشاند. اثری که من می‌خوانم، زندگی خود را درمن ادامه می‌دهد. فاعل و سوبژه‌ی کتابی که می‌خوانم، مولف آن نیست... بل نوشته‌ی اوست.»

دانش از زندگی مولف با دانش از هسته‌ی درونی متن همراه نیست. هرچه هم که از زندگی راسین یا بودلر باخبر باشیم باز این دانش بسنده نیست تا معنای درونی آثارشان بر ما آشکار شود، و از این رهگذر سرانجام نخواهیم دانست که کمال صوری آن آثار از کجا آمده است. نکته‌ی اصلی، در درونی شدن خود اثر نهفته است.[۷۴] اثر درون من جای نگرفته است تا مرا واپس ــ به سوی مولف ــ براند، بل می‌خواهد تمامی توجه مرا منحصر به خود کند، مرا به پیش براند، مولف را حذف و رابطه‌ای یکه میان خود و من برقرار کند. این نیروی جذاب و گریزناپذیر متن است.

آنچه تاکنون آمد اصول اندیشه‌ی پوله در مورد «پدیدارشناسی خواندن» است. او در مقاله‌ای با همین عنوان، چکیده‌ی این اصول را آورده است: کتاب‌ها تنها به دلیل خواننده وجود دارند. خواننده هر دم بیشتر، در جریان خواندن، عقاید نویسنده را تبدیل به گزاره‌هایی می‌کند که فاعل و سوبژه‌ی آن‌ها خود خواننده است. این «یکی شدن» خواننده با متن، دنیای خواننده و جهان متن را به هم نزدیک می‌کند: «تمامی چیزهایی که من می اندیشم، ریشه در جهان ذهنی من دارند. اکنون عقایدی را تکامل می‌دهم که از جهان ذهنی دیگری آمده‌اند»؛ و این تناقض را چنین حل می‌کنم که فاعل تمامی اندیشه‌ها من باشم «هر بار که می‌خوانم، من خاصی را در ذهن بیان می‌کنم، منی که به راستی خودم نیستم... من به عقاید هستی نمی‌دهم، اما به خویشتن آگاهی از هستی آن‌ها را می‌بخشم».[۷۵] پس در لحظه‌ی خواندن دو گرایش متفاوت در ما وجود دارد. متن را از یکسو مرتبط به خویشتن می‌دانیم و از سوی دیگر نمی‌دانیم. پوله این آگاهی را «آگاهی نقادانه» نام نهاده است. براساس این نیروی متضاد که در متن و در فراشد خواندن هست، می‌توان گرایش های متفاوتی را در «آگاهی نقادانه» از یکدیگر جدا کرد. بررسی این گرایش‌ها روشنگر هدف و کارکرد اصلی نقد است: اگر ادبیات (بنا به تعریف) در حکم تبدیل واقعیت به مفاهیم کلامی غیرواقعی باشد، آنگاه کار ناقد، نمایش ناممکن بودن تحقق کامل چنین هدفی خواهد بود. ناقد باید نشان دهد که دلایل این عدم امکان چیست، و چگونه در هر متن این گذر از جهان راستین به جهان خیالی رخ می‌دهد، چگونه مفاهیم کلامی «واقعیت» خود را مدیون این جهان دوم، یعنی دنیای خیال و ذهن هستند، و سرانجام چگونه این دنیای دوم ریشه‌هایی در واقعیت دارد.

یک سال پس از ارائه‌ی این نظریات در مورد «آگاهی نقادانه» ژرژ پوله در پاریس، در سمیناری شرکت کرد، که در آن مباحث اصلی نقد ادبی، به ویژه مناسبت عقاید او و سایر نویسندگان «مکتب ژنو» با تحلیل ساختارگرا مورد بحث بود. مجموعه‌ی مباحث این سمینار در کتابی با عنوان **راه‌های کنونی نقادی** به تدوین پوله منتشر شده است.[۷۶] سخنرانی

پوله که به عنوان نخستین مقاله در این کتاب آمده است، تکامل نظریه‌ی او را در مورد پدیدارشناسی خواندن نشان می‌دهد. به نظر پوله رمان‌نویسی جدید اساساً استوار بر گونه‌ای بینش نقادانه است؛ او **در جستجوی زمان از دست رفته‌ی** پروست را مثال می‌آورد: «پس از انتشار **علیه سنت بوو** [مجموعه‌ای از نوشته‌های انتقادی پروست] دانسته‌ایم که رمان پروست ریشه در طرحی برای پژوهشی ادبی دارد. رمان طولانی **در جستجوی زمان از دست رفته** با شخصیت‌ها، درونمایه‌ها، چشم‌اندازها و اشکال متنوع بی‌پایان روانشناسیکش اندیشه‌ای است درباره‌ی نقد».[۷۷] به عبارت دیگر نویسنده خود در جایگاه خواننده قرار گرفته است. زمانی که گسترش ایده‌هایی درباره‌ی نظریه‌ی ادبی یا «آگاهی نقادانه» باشد، در لحظه‌ی نگارش، فاصله‌ای با نویسنده می‌آفریند، فاصله‌ای که تنها در جایگاه خواننده می‌توان از میانش برداشت:

> در شناخت و بازنگری و حدت کلی هر اثر، نویسنده‌اش، ناتوان می‌ماند. بیگانه‌ای باید بود تا بتوان آن را شناخت. این خواندن کامل، کنش نقادانه است... وحدت دیریابی در هر اثر وجود دارد، وحدتی سخت روشنگر، که آن را می‌توان وحدت نهایی میان پاره‌های وابسته‌ی هر اثر خواند. شناخت این وحدت کار ناقد است و مارسل پروست نیز که به این نکته باور داشت، مدت‌ها پیش از آغاز کار رمان‌نویسی درخشانش، وظیفه‌ی خود را تعیین کرده بود.[۷۸]

اما این دقت نقادانه به اثر خویش از کجا می‌آید؟ سرچشمه‌اش کجاست؟ چگونه شکل می‌گیرد؟ به نظر من پاسخ را باید در همان دقت و ژرف‌بینی نبوغ‌آمیزی یافت که ثمره‌ی خلوت یک روح با خویشتن است و نه با هیچ چیز دیگری در جهان بیرون. پروست نوشته است که در ایام کودکی، تقدیر هیچ‌یک از شخصیت‌های تاریخ مقدس را دردبارتر از سرنوشت نوح پیامبر نمی‌یافت، چرا که توفان چهل روز او را در کشتی اش زندانی کرده بود. سال‌های بعدی زندگیش بیشتر در بیماری گذشت و او ناچار شد که روزهای بسیاری را در «کشتی» سپری کند. پس دانست که نوح هرگز نتوانسته بود دنیا را به آن خوبی ببیند که در آن چهل روز. هرچند که زندانی بود و کشتی همچون جهان غرقه در تاریکی مطلق.

یادداشت‌های فصل بیست ویکم

۱. نگاه کنید به شماره‌ی ویژه‌ی نشریه‌ی زیر که درباره‌ی زیبایی شناسی دریافت است:
Poetique. 39. 39. 1979.

2. R. Ellmann. *James Joyce*. London. 1977. p. 551.

۳. همچون نمونه‌ای نگاه کنید به مقاله‌ی «درباره‌ی خواندن» رولان بارت که به سال ۱۹۷۵ نوشته شده است:
R. Barthes. *Le Bruissement de la langue*. Paris. 1984. pp. 37-47.
و نیز نگاه کنید به:
D. Sallenave. «Onze propositions». *Esprit juillet-aout 1988. p. 267.*

٤. به عنوان مثال نگاه کنید به:
S. Fish. «Literature in the Reader». *New Literary History*.1. 1970. pp. 123-162.
استنلی فیش در این بدفهمی تنها نیست. مثال دیگری که در فصل نوزدهم به آن اشاره کردم، آثار اریک. د. هرش است.

5. R. Ingarden. *The Literary Work of Art*. trans. G. Grabowicz. Northwestern u. p., 1973.

6. R. Ingarden. *TheCognitionof the Literary Work of Art*. trans. R. A. Crobley and K. R. Olson. Northwestern u. p., 1973.

7. F. D. E. Schleiermacher. *Hermeneutique*. trans. C. Berner. Lille u.p., 1989. pp. 46-50.

8. R. Ingarden. *TheCognition of Literary Work of Art*. pp. 38-41.

9. J. L. Borges. *Enquetes*. Paris. 1957. p. 224.

10. R. Ingarden. *The Literary Work of Art*. p. 142.

11. P. Ricoeur. *Temps et recit*. Paris. 1985. vol. 3. pp. 244-245.

12. W. Iser. *L'act de lecture. theorie de l'effet esthetique*. tra. E. Szycer.Bruxelles. 1985.

13. *Ibid.*, p. 5.

14. *Ibid.*, p. 7.

15. *Ibid.*, pp. 9-10.

16. *Ibid.*, p. 40.
تمثیل خواننده همچون مسافر در همین صفحه آمده است: مسافر تنها امکانات مکان را کشف می‌کند، نه حقیقت درونی آن را.

17. *Ibid.*, p. 48.

18. *Ibid.*, p. pp. 61-68.

19. *Ibid.*, p 75.

۲۰. نگاه کنید به فصل دوم از بخش دوم **کنش خواندن**:

Ibid., p. 116. ff.

21. *Ibid.*, p. 163.

22. *Ibid.*, p. 181.

مفهوم افق در آثار شوتز، مفهوم جدیدی نیست و تکرار معنایی است که در ایده‌های هوسرل مطرح شده است.

23. *Ibid.*, p. 197.

24. E. Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, Tubingen, 1955.

25. S. Fish, *Self Consuming Artifacts*, California u. p., 1972, p. 393, p. 397.

۲۶. به دلیل این موضع میانه‌رو، پیروان این آیین، به ویژه در پژوهش‌های تاریخ ادبی، به نتایج درخشانی دست یافته‌اند. می‌توان گفت که آثار آنان، پس از کارهای فرمالیست‌های روسی نخستین حرکت جدی به سوی بنیان نظری تاریخ ادبی است. در این مورد دقت کنید به مباحث «میزگرد درباره‌ی مکتب کنستانس» (۸ دسامبر ۱۹۸٤) در:

Oeuvres et critique, 9/2, 1986.

27. H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, tran. C. Maillard, Paris, 1987.

28. H. R. Jauss, *Pour une hermenéutique littéraire*, tran. M. Jacob, Paris, 1988.

29. H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, pp. 123-157.

30. *Ibid.*, p. 135.

31. *Ibid.*, p. 129.

32. *Ibid.*, p. 145.

۳۳. بحث یاس درباره‌ی مدرنیسم، در پی این نقد به نظریه‌ی زیبایی‌شناسیک آدورنو مطرح شد. نمونه‌ی کامل آن دو مقاله است، یکی با عنوان «فراشد ادبی مدرنیسم از روسو تا آدورنو» که به سال ۱۹۸۳ نوشته است و برگردان فرانسوی آن در کتاب زیر آمده است:

R. Rochlitz ed, *Théorie esthétique apres Adorono*, Paris, 1990, pp. 31-78.

مقاله‌ی دیگر با عنوان «مدرنیسم در سنت ادبی و در آگاهی امروزی» در:

H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la recéption*, pp. 158-209.

نگارش این دو مقاله، تلاشی است برای شناخت «تاریخ مدرنیسم».

34. H. R. Jauss, *Aesthetische Erfahrung und Literatische Hermeneutik*, Munich, 1977, pp. 22-23.

35. H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la recéption*, p. 50.

36. K.R. Popper, *Objective Knowledge: An Introductionary Approach*, Oxford, 1972, pp. 341-361.

مقاله‌ی پوپر نخستین بار به سال ۱۹٤۹ منتشر شده است.

37. H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la recéption*, pp. 74-75.

۳۸. در این مورد نگاه کنید به :

E. Husserl, *Idées dirrectrices pour une phénomenologie*, tran. P. Ricoeur, Paris, 1985, pp. 277-280.

39. C. Labrosse, *Lire au XVIII siécle*, Lyon, 1985.

40. H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la recéption*, p. 104.

41. *Ibid.*, p. 45.

42. *Ibid.*, p. 53.

43. *Ibid.*, pp. 46-47.

44. *Ibid.*, p. 48.

45. *Ibid.*, p. 46.

این جمله، نقل از مقاله‌ای است که والتر بنیامین در آوریل ۱۹۳۱ با عنوان «تاریخ ادبیات و علم ادبیات» نوشته است. برگردان فرانسوی مقاله‌ی بنیامین در کتاب زیر یافتنی است:

W. Benjamin, *Essais, 1922-1934*, tran. M. de. Gondillac, Paris, 1983, pp. 141-148.

متن دقیق جمله‌ای که یاس نقل کرده است، در ص ۱٤۸ کتاب آمده است.

46. H. R. Jauss, *op. cit.*, pp. 210-262.

47. *Ibid.*, p. 214.

48. *Ibid.*, p. 219.

49. *Ibid.*, p. 228.

50. *Ibid.*, pp. 236-237.

51. *Ibid.*, p. 239.

52. *Ibid.*, pp. 56-57.

53. *Ibid.*, p. 76.

54. H. R. Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, p. 15.

۵۵. **کتاب مقدس، عهد عتیق، سفر پیدایش، باب ۳، آیه های ۸ و ۹.**

56 H. R. Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, p. 36.

57. *Ibid.*, p. 43.

58. *Ibid.*, p. 52.

59. R. Bultmann, *New Testament and Mythology, and other Basic Writings*, ed. S. Ogden, London, 1985.

60. H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la recéption*, p. 61.

61. *Ibid.*, p. 71.

62. *Ibid.*, p. 76.

۶۳. نمایش خدایی، دوزخ، سرود پنجم:
Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Milano, 1979, pp. 50-51.

64. H. R. Zauss, *Pour une hermeneutique litteraire*, p. 81.

65. H. R. Zauss, *Pour une esthetique de la recéption*, pp. 117-119.

66. H. R. Jauss, «Littérature médiévale et théorie des genres».
G. Genette ed *Théorie des genres*, Paris, 1986, pp. 37-76.

67. *Ibid.*, p. 44.

68. *Ibid.*, p. 67.

69. G. Poulet, *Études sur le temps humain*, 4 vols, Paris, 1952-1961.

70. G. Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, Paris, 1961.

71. G. Poulet, *La conscience critique*, Paris, 1971.

72. R. Macksey, and E. Donato eds, *The Structuralist Controversy*, John Hopkins u. p., 1979, pp. 56-72.

73. *Ibid.*, p. 61.

74. *Ibid.*, p. 62.

75. G. Poulet, «Phenomenology of Reading», *New Literary History*, 1, 1969, pp. 56-59.

76. G. Poulet ed, *Les chemins actuéls de la critique*, Paris, 1968.

77. *Ibid.*, pp. 17-18.

78. *Ibid.*, p. 22.
«بازنگری به وحدت کلی» را در این نقل قول در برابر واژه‌ی Retrospective آورده‌ام که به معنای دقت به گذشته است و بررسی تاریخ کارهای پیشین یک مولف، یا یک آیین.

پیوست ها

پیوست یک

Poetics

اصطلاح Poetics از واژه‌ی یونانی Poetikos به معنای «شناخت ساختار ادبی» آمده است، که تبارش به Poesis به معنای «ساختن» می‌رسید، که معنای خاص آن «ساختن زیبایی شناسیک» بود. در فارسی کلاسیک برابر آن واژه‌ی «بوطیقا» یعنی شکل عربی واژه را به کار می‌بردند (فارابی، ابن‌سینا)، اما در فارسی امروزی آن را «شاعری»، «فن شعر» (دکتر عبدالحسین زرین‌کوب) و «هنر شاعری» (دکتر فتح‌الله مجتبایی و سهیل افنان) ترجمه کرده‌اند. این برابرها دقیق نیست. البته ریشه‌ی واژه‌ای Poem (شعر) در واژه‌ی Poemia است که ریشه در Poesis دارد. نکته اینجاست که یونانیان باستان Poemia را صرفاً در مورد شعر یا سخن منظوم به کار نمی‌بردند. بل به داستان (یا به بیان دقیقتر افسانه) و حتی در مواردی به «سخن» نیز Poemia می‌گفتند. از سوی دیگر انواع گوناگون بیان ادبی، در یونان باستان، به شعر وابسته بود. همین نکته سبب شد که در سده‌های میانه سخن ادبی را با شعر یکی بدانند. اما باید دانست که Poetics به هیچ‌رو به شعر محدود نمی‌شود و درباره‌ی هرگونه بیان و سخن هنری به کار می رود، از این رو امروز از Poetics سینما، یا از Poetics نقاشی و... یاد می‌کنند و مقصودشان «نظریه‌ی هنری» سینما، نقاشی و... است. از آنجا که بیان ادبی یگانه شکل بیان هنری است که زبان را همچون ماده‌ی اصلی خود به کار می‌گیرد، وقاعده‌های زبانشناسیک، نخستین و کاملترین قاعده‌های نظری هر شکل «بیان» محسوب می شوند، به گمانم درستتر می آید که Poetics را به جای «نظریه‌ی هنری» به «نظریه‌ی ادبی» ترجمه کنیم؛ و در اندیشه‌ی فلسفی و زیبایی شناسیک مدرن نیز این دو را هم ارزیکدیگر به کار می‌برند.[1]

ادراک اهمیت زبان در بحث از «نظریه‌ی هنری» به هیچ‌رو محدود به مباحث ساختارگرایان نیست؛ پل والری سال‌ها پیش نوشته بود: «عنوان Poetics را باتوجه به تبار این واژه مطرح کنیم. یعنی نام همه‌ی آن چیزها که به آفرینشی وابسته‌اند که در آن زبان

هم گوهر است و هم ابزار». به همین دلیل کاربرد واژه‌ی ادبی در اصطلاحی که برابر با Poetics به کار رود، ضروری است. Poetics در آثار و اندیشه‌ی ارسطو، تاکیدی داشت بر Poesis نه به معنای محدود شعر بل به معنای گسترده‌ی بیان و سخن ادبی. امروز که یگانه شکل بیان ادبی شعر دانسته نمی‌شود، بهتر است که Poetics را به معنای «نظریه‌ی ادبی» یا «نظریه‌ی سخن ادبی» برگردانیم، و مقصود گونه‌ای کنش فکری است، سنجش سخن ادبی یا نقد ادبی که موضوع اصلی آن افزون بر پژوهش و بررسی متون ادبی، پژوهش تاریخی ادبیات نیز هست؛ در یک کلام موضوعش «شناخت ساختار ادبی» است. مهمترین نظریه‌پردازان هنری سده‌ی حاضر نیز Poetics را به «نظریه‌ی ادبی» ترجمه کرده‌اند، به عنوان مثال فرمالیست‌های روسی در برابر آن اصطلاح روسی Teorija literatury را به کار برده‌اند، که برابر فارسی آن «نظریه‌ی ادبی» است؛ و این عنوان مجموعه‌ای از مقاله‌های توماشفسکی نیز هست که در لنینگراد به سال ۱۹۲۵ منتشر شده است. رنه ولک و آستین وارن نیز در کتاب کلاسیک خود **نظریه‌ی ادبی** تاکید کرده‌اند که این اصطلاح را در برابر Poetics آورده‌اند.[۳] یاکوبسن، اما، در این مورد از اصطلاح «علم ادبی» استفاده کرد و رولان بارت نیز چند بار این اصطلاح را به کار برد.[۴] اما واژه‌ی علم در این مورد چندان درست نیست، چرا که موجب این پندار می‌شود که چنین «علمی» وجود دارد یا دسترسی به آن ممکن است. بسیاری از نظریه‌پردازان جدید بر نادرستی این پندار یعنی باور به وجود علم ادبی، تاکید دارند. نمی‌توان گفت که گادامر یا ریکور درباره‌ی «علم ادبی» نوشته‌اند، چرا که آنان وجود چنین علمی را منکرند. در این کتاب همه جا Poetics را به نظریه‌ی ادبی ترجمه کرده‌ام.

Rhetoric

واژه‌ی Rhetoric را همواره در زبان فارسی «علم معانی و بیان» خوانده‌اند. در نقد ادبی جدید، اما این واژه چنین به کار نمی‌رود، و نظریه‌پردازی را نمی‌شناسیم که به «علم معانی و بیان» باور داشته باشد. واژه از تبار یونانی Tekhne به معنای فن و هنر می‌آید؛ از این رو گاه آن را «هنر بیان» و یا «فن بیان» خوانده‌اند. «هنر بیان» به جنبه‌ای از معنای واژه اشاره دارد که میان یونانیان باستان اهمیت داشت، اما در نقد ادبی جدید اهمیتی ندارد: جنبه‌ی اقناعی در کنش کلامی.

با پیشرفت ساختارگرایی، توجه به نظریه‌ی بیان، آغاز شد. یعنی نظریه‌ای که کاربرد اشکال گوناگون ارتباط کلامی و مجازهای بیان را روشن می‌کند. فرمالیست‌های روسی و میخاییل باختین بیشتر ضرورت کاربرد اصطلاح‌ها و مفاهیم نظریه‌ی بیان را «در

چارچـــوب نظری و مفهومی» بارها تذکر داده بودند. توجه مجدد به Rhetoric و باززایی آن مدیون کار ساختارگرایان (و نیز پیشروان نقد جدید، و نویسندگان مکتب شیکاگو) است. در پایان سده‌ی نوزدهم Rhetoric معنای تحقیرآمیزی یافته بود و صرفاً «هنر قانع کردن افراد به یاری بیان» دانسته می‌شد. اما نباید از یاد برد که این مفهوم نزد یونانیان (به ویژه در آثار ارسطو) معنایی بسیار گسترده داشت. ارسطو هنگامی که به جای Rhetoric از «هنر سخنران» یاد می‌کرد، با تاکید بر واژه‌ی هنر، تا حدودی سویه‌ی اقناعی بیان را در نظر داشت، اما مقصود او بیشتر «بررسی عناصر کلام و بیان» بود، معنایی که امروزه اهمیت یافته است و از این رو برابر «نظریه‌ی بیان» آن را به گونه‌ای برجسته نمایان می‌کند. کتاب ارسطو با همین عنوان، به هدف «شناخت نظری بیان» نوشته شده است. این کتاب گونه‌ای تلاش است تا بیان را همچون مجموعه‌ی جمله‌هایی که درباره‌ی موضوعی خاص شکل گرفته‌اند بشناسد. ارسطو در کتاب نخست **نظریه‌ی بیان** از گوهر اصلی Rhetoric ، یعنی اقناع یاد کرد.[۵] رولان بارت «سرچشمه‌ی اقناع» را در دادگاه‌های آتن یافت، جایی که باید داوران را قانع می‌کردند که فردی مجرم نیست (یا هست)[۶] گرگیاس در مکالمه‌ی افلاتون می‌گوید که بارها با برادرش یا با پزشکان دیگر به بالین بیماری رفته است و با «هنر سخنوری» بیمار را قانع کرده است که به دستورهای پزشک تن دهد. سقراط اما از همین گوهر اقناعی سخنوری و Rhetoric در هراس است و آن را لزوماً همخوان با دانش نمی‌داند.[۷] از یونان باستان تا سده‌ی نوزدهم «علم معانی و بیان» منش آموزشی داشت، اما با پیدایش جنبش رمانتیک‌ها، و سپس با پیدایش پوزیتیویسم، این «علم» رو به زوال نهاد، و سرانجام به سال ۱۸۸۵ از برنامه‌ی آموزشی فرانسه کنار گذاشته شد. در دهه‌ی ۱۹۶۰ به دلیل توجه ساختارگرایان «نظریه‌ی بیان» باز مطرح شد، نخست چونان «علم به دلالت کلامی» و سرانجام همچون نظریه‌ای خاص در مورد بیان ادبی. پیش از ساختارگرایان پل والری از اهمیت «نظریه‌ی بیان» در نظریه‌ی ادبی و به گونه‌ای ویژه در هنر شعر، یاد کرده بود. انتشار کتاب **نظریه‌ی بیان همگانی** کار جمعی «گروه مو» در دانشگاه لی‌یژ، تاثیر زیادی بر مطرح شدن مجدد «نظریه‌ی بیان» داشت.[۸] در تحلیل ادبی ساختارگرایان به گونه‌ای خاص شناخت اشکال مجاز، وابسته به «نظریه‌ی بیان» دانسته شده است. در توجه مجدد به نظریه‌ی بیان، آثار ژرار ژنت نقش مهمی داشت. او نه تنها در آثار خود قاعده‌های «نظریه‌ی بیان» را به کار گرفت، بل با انتشار کتاب کلاسیک پیر فونتانیه **مجازهای سخن** (۱۸۳۰)، خاصه با پیشگفتار مهمی که بر آن نوشت، توجه ناقدان و نظریه‌پردازان ادبی را به این نکته‌ی مهم جلب کرد.

Critic

واژه‌ی Critic از ریشه‌ی لاتین cerner به معنای جدا کردن آمده است که این واژه خود دارای تبار یونانی Krinen است. با آثار ارسطو نقد به سوی طرح **ضوابط** جهت‌گیری کرد: تمایز میان مورد درست و مورد نادرست در متن از راه یافتن ضابطه‌ای (Criterion). هرگونه نقد، در حکم گونه‌ای داوری است. تلاش برای دستیابی به «علم ادبی» به جای نقد ادبی، ریشه در مباحث آغاز این سده دارد، به ویژه با آثار فرمالیست‌های روسی این تلاش شدت گرفت، اما دشواری اصلی برجا ماند: تلاش برای رسیدن به علم ادبی همواره با مانع بزرگی روبرو شده است و آن اهمیت انکارناپذیر «جنبه‌ی ذوقی» نقد ادبی است که در نهایت سویه‌هایی «توضیح‌ناپذیر» دارد.[9] رولان بارت «علم ادبی» را نه «علم به محتوا» بل گونه‌ای «علم به شرایط محتوا، یعنی علم به اشکال» دانست و از نقد ادبی همچون «زبانشناسی سخن» یاد کرد.[10] اما بارت در آخرین آثارش باور به «علم ادبی» را از دست داد، و به جای آن از «قاعده‌های نظریه‌ی ادبی» یاد کرد. حتی در همان باور نخست او نیز می‌توان تمایزی میان «علم ادبی» و «نقد ادبی» یافت: «نخستین سخن همگانی است که موضوع آن نه معنایی ویژه، بل مجموعه‌ی معناهای اثر است» و «دومی سخن دیگری است که می‌کوشد معنایی خاص برای اثر بیابد».[11]

Discourse

در این کتاب در برابر واژه‌ی Discourse از «سخن» استفاده کرده‌ام. در متون کلاسیک فارسی گاه واژه‌ی **کلام** مفهومی می‌یابد که تا حدودی به Discourse نزدیک است. به عنوان مثال، ناصرخسرو می‌نویسد: «و اما قول سخنی باشد کوتاه و معنی‌دار... و کلام مجموع قولها باشد که معنی جز بدان قولها و ترتیب آنها گزارده نشود... پس نطق سخن دانسته باشد و ناگفته، و کلام منطق گفته باشد و قول جزوهاء کلام باشد که هریک را معنئ باشد و جملگی آن جمع شود و برگزاردن یک معنی کآن جز بدان قولها گزارده نشود».[12] در همین نوشته‌ی ناصرخسرو سخن به معنایی به کار می‌رود که ما امروزدر اصطلاحات زبانشناسی فارسی «گفتار» می‌خوانیمش. این گفته‌ی ناصرخسرو که «کلام منطق گفته باشد» می‌تواند توجیه کاربرد «کلام» در برابر Discourse باشد، اما در زبان فارسی امروز کلام به معنای زبانشناسیک گفتار نزدیک است، و کاربردش در برابر Discourse بدفهمی را موجب می‌شود. سخن واژه‌ای است که نسبتاً کم به کار می‌رود و در اصطلاح‌های زبانشناسی نیز استفاده‌ای خاص ندارد. از این رو شاید در برابر Discourse

«جا بیفتد».[۱۳] در این کتاب تلاش کردم تا جایی که امکان دارد، سخن را جز در برابر Discourse نیاورم.

Enonciation, Enonce

در آثار ساختارگرایان (خاصه رولان بارت) و نیز در نوشته‌های نویسندگان هرمنوتیک ادبی دو واژه‌ی Enonciation و Enonce بارها به کار رفته‌اند. معنای زبانشناسیک Enonce را می‌توان تا حدودی همانند معنای **گزاره** در منطق دانست.[۱۴] جز در موارد معدودی که «حکم» را در برابر آن به کار برده‌ام، همه جا از واژه‌ی «گزاره» استفاده کرده‌ام. Enonciation را بنا به زمینه‌ی بحث می‌توان به «کنش سخن گفتن»، «ارتباط گفتاری»، «ارتباط کلامی»، «شیوه‌ی بیان گزاره» (بیشتر در متن نوشتاری) و گاه بنا به ضرورت به «مطرح کردن گزاره» ترجمه کرد. هر گزاره بخشی از گفتار است. اما کنش «ارتباط کلامی» زمینه‌های اجتماعی و روانی، یعنی زمینه‌های غیرزبانشناسیک طرح گزاره را دربر می‌گیرد و وابسته به زبان است؛ چرا که در تمامیت زبان امکانات گوناگون «ارتباط کلامی» تحقق می‌یابد. این تمایز در ساختارگرایی، ارتباط شناسی، روانکاوی و متن شناسی اهمیت بسیار یافته است.

در این کتاب، ناگزیر، برای شماری از واژگان، برابرهای فارسی ساختم. این واژگان ــ ساخته‌ی پیشروان آیین‌های جدید نقد هنری و ادبی ــ در زبان‌های اروپایی نیز تازه هستند و بسیاری هنوز به گونه‌ای گسترده به کار نمی‌روند. از برابرهای فارسی، شماری شکل همگانی دارند، یعنی می‌توان آن‌ها را خارج از زمینه‌ی بحث آن پیشروان نیز به کار برد، همچون: بینامتنی در برابر Intertextualité ، شالوده‌شکنی در برابر Deconstruction ، زبان‌ساز در برابر Logothét باز پیکربندی در برابر Refiguration ، کلام محوری در برابر Logo centrisme و... اما چند واژه به گونه‌ای خاص به زمینه‌ی بحث مرتبط می‌شوند. به عنوان مثال اصطلاح Intertexte که ساخته‌ی رولان بارت است. چون همه جا در برابر پیشوند inter پیشوندهای بین، بینا و... را به کار برده‌ام، باید آن اصطلاح «بین متن» خوانده می‌شد؛ اما باتوجه به معنایش در آثار بارت ــ به ویژه در **لذت متن** ــ پیش از اینکه روشنگر گونه‌ای رابطه‌ی بینامتنی باشد، بر ارزش درونی یک متن برای یک مخاطب تاکید دارد، از این رو اصطلاح «درون متن» را فقط در همین مورد درست دانستم و به کار بردم. مثال دیگر واژه‌ی Architexte است که ژرار ژنت آن را به کار برده است. این واژه باید «سرمتن» یا «متن اصلی» دانسته می‌شد، چرا که پیشوند arch را به سر

ترجمه کرده‌اند[۱۵] (مثلاً در Archetype) و در همین کتاب Arch-trace را سرعلامت خوانده‌ام، اما مقصود ژنت از این اصطلاح نه متن اصلی، بل شکلی خاص از رابطه‌ی بینامتنی است، شکلی بیانگر دلالت‌های معنایی بسیار میان دو متن، و از این‌رو «فزون متن» را، در همین مورد ویژه، درستتر دانستم.

شماری از برابرها هنوز چندان زیاد به کار نمی‌روند، و چه بسا خواننده بپندارد که نخستین بار در همین کتاب به کار رفته‌اند اما آن‌ها ساخته‌ی استادان برجسته‌ای هستند و پیشتر در آثار دیگری به کار رفته‌اند. یافتن سرچشمه‌ی کاربرد این برابرها خود موضوع بررسی دیگری می‌تواند باشد. چند مثال از این برابرها: ناسازه دربرابر Paradox ، گزین‌گویه در برابر Aphorisme ، راست‌کیشی در برابر orthodoxie سرمشق در برابر Paradigme ، پیشنهاده در برابر Premise ، شگرف در برابر Fantastique و...

یادداشت‌های پیوست نخست

1. T. Todorov and O. Ducrot, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, 1979, p. 106.
2. P. Valery, *Variéte*. 5, Paris, 1945, p. 291.
3. R. Wellek and A. Warren, *Theory of Literature*, London, 1978, p. 7.
4. R. Barthes, *Critique et Vérité*, Paris, 1966.
5. Aristotle, *The Works, vol xi, Rhetorica/Poetica*, ed. W. D. Ross, Oxford, 1971, 1355. a, 1355. b.

نگاه کنید به مقاله‌ی رولان بارت «نظریه‌ی بیان کهن» (۱۹۷۰) که در عین حال از کاربرد جدید آن هم بحث می‌کند:

R. Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris, 1985.

۷. افلاطون، دوره آثار، ترجمه م. ح. لطفی، تهران، ۱۳۶۷ ج ۱ ص ۲۷۵.

8. F. Dubois et al, *Rhétorique générale*, Paris, 1985.
9. C. E. Magny, *Les scandales d'Empédocle*, Paris, 1945, p. 9. ff.
10. R. Barthes, *Critique et vérité*, Paris,1966, p. 57.
11. *Ibid.*, p. 56.

۱۲. ناصر خسرو، جامع الحکمتین، تصحیح هـ. کربن، م. معین، تهران، ۱۳۶۳، ص ص ۱۸۷ — ۱۸۵.

۱۳. زبانشناس ادیبی در برابر Discourse واژه‌ی «مقال» را به کار برده است، که به خاطر زنگ زبان کهن زیباست:

ع. م. حقشناس، «عوالم مقال در زبان و ادبیات»، نقد آگاه، تهران، ۱۳۶۱، ص ص ۱۷۱ — ۱۶۱.

14. J. Rey-Debove, *Lexique Sémiotique*, Paris, 1979, pp. 57-58.

۱۵. م. ش. ادیب سلطانی، راهنمای آماده ساختن کتاب، تهران ۱۳۵۶، ص ۴۲۱.

و نگاه کنید به فصل «اصطلاح شناسی» (ص ص ۵۰۸ — ۳۹۱) در این کتاب.

پیوست دو

نشانه‌شناسی روش علمی جدیدی نیست که با پیدایش زبانشناسی مدرن (آثار سوسور) یا همراه با آثار پیرس، یا فلسفه‌ی زبان جدید پدید آمده باشد. بی‌شک این همه، نشانه‌شناسی را در مسیری جدید قرار داده‌اند و کار پیشرفت و تکاملش را آسان کرده‌اند، اما باید به تاکید گفت که نشانه‌شناسی به مثابه روشی علمی و منطقی سابقه‌ای طولانی دارد و هرچند مقوله‌های بنیادین آن کمتر با دقت و ریزبینی به قاعده‌بندی منطقی و کلامی درآمده است، اما پیشینه‌اش به نخستین جوانه‌های پیدایی خردورزی فلسفی و علمی می‌رسد. موضوع این کتاب تاریخ نشانه‌شناسی نیست[1]، اما دستکم برای اثبات شماری از احکام گریزی به مباحث نشانه‌شناسی کهن را ناگزیر می‌یابم، به ویژه که به گمانم، در این بازگشت، نکته‌های نظری تازه‌ای هم آشکار می‌شود.

هسته‌ای از مبانی نظری نشانه‌شناسی را می‌توان در «منطق رواقیان» یافت. سکتوس آمپیریکوس در رساله‌ی **علیه ریاضی‌دانان** (فصل هشتم، پاره‌های ۱۱ و ۱۲) نوشت: «به نظر رواقیان سه چیز به یکدیگر پیوسته‌اند: دلیل [دال]، مدلول و مورد خارجی، دلیل آواست و مدلول، مورد خارجی است که به ذهن ما درمی‌آید... دلیل و مورد خارجی وجود حسی دارند، اما مدلول جسمیّت ندارد».[2] در منطق رواقیان ابزار داوری دلیل بود. داوری یعنی دریافتن این نکته که چیزی دلیل چیزی دیگر است. بنیان نظریه‌ی شناخت رواقیان تلاش برای یافتن پاسخی درست بر این پرسش است: «دلیل حقیقت چیست؟» یعنی بر اساس کدام ضابطه چیزی دلیل وجود حقیقت می‌شود؟ رواقیان (همچون ارسطو) آغازگاه منطق خود را دلالت قرار دادند و از مفهوم نشانه بحثی نکردند. اگوستن قدیس نخستین بیان در مورد نشانه را به دست داد، نه فقط در حدّ روش منطقی، بل در گستره‌ای که زبانشناسی را نیز دربر می‌گیرد: «هر واژه نشانه‌ی چیزی است، به یاری نشانه‌گذاری شنونده می‌تواند معنا را چنان دریابد که مقصود گوینده است».[3] به نظر تودورف کار اگوستن کامل کردن منطق ارسطو و رواقیان است و می‌توان گفت که نظریه‌ی او «همنهاده»ای است از آثار

پیشینیانش: «اگوستن منش روانشناسیک ادراک نشانه‌ها را از ارسطو آموخته بود».[۴] بنیان نشانه، به گمان اگوستن ارتباط میان افراد است. از این رو در **آیین مسیحیت** نوشت: «نشانه‌ها به خدمت افراد درمی آیند تا با یکدیگر رابطه یابند». و مثال‌هایی هم از **عهد جدید** ارائه کرد که «اثبات‌کننده‌ی معنای گسترده‌ی نشانه‌هایند». یکی از مشهورترین این مثال‌ها نان و شراب است که عیسی مسیح در شام آخر به شاگردانش داد: «این است جسد من... این پیاله عهد جدید است در خون من که برای شما ریخته می‌شود».[۵] به نظر اگوستن «نشانه‌های انجیلی گستره‌ای وسیع را از نگاه تا تماس دربر می‌گیرند».[۶] تودورف یادآور شده است که در آثار اگوستن قدیس علم کلام با هرمنوتیک یکی شده است، چرا که اساس کار تاویل اناجیل است، و از این رهگذر شناخت کارکرد نشانه‌ها.[۷] در همین حال اگوستن از منش زبانشناسیک این کارکرد غافل نبود و حتی کوشید تا تمایز میان واژگان و نشانه‌های دیگر را برجسته کند، کاری که پانزده سده‌ی بعد سوسور آن را به انجام رساند.[۸]

در سخن منطقی سده‌های میانه «دلیل» نه به معنای ارسطویی واژه، یعنی برهان (معنایی که هنوز هم به کار می‌رود)، بل به معنای «علامت» یا «نشانه» بود.[۹] دلیل در «منطق قدیم» عبارت از هر چیزی بود که نماینده‌ی چیزی دیگر جز خودش باشد. واژه، لفظی نماینده‌ی معناست، و در شکلی کلیتر دال نماینده‌ی مدلول است، همچون دود که نشانه یا نماینده‌ی آتش است. مثال آخر در فلسفه مشهور است، مثالی است که سکتوس آمپیریکوس به کارش برد؛ و در منطق رواقیان بارها مورد استفاده قرار گرفت: اگر کسی دودی در آسمان ببیند، این دود نشانه یا دلیل وجود آتشی افروخته است، آتش مورد خارجی است که به صورت مدلول در ذهن ما حاضر می‌شود. اگر مدلول را به یاری دلیل بشناسیم (از وجود دود به آتش پی ببریم) استدلال کرده‌ایم. دلالت تنها آنجا امکان‌پذیر است که میان دلیل و مدلول، تعلقی یا وابستگی خاصی وجود داشته باشد. همخوان با منطق رواقیان، منطقی‌های سده‌های میانه نیز تعلق دلیل و مدلول را از راه جمله‌ای شرطی روشن کرده‌اند: اگر دودی در آسمان دیده شود، پس آتشی وجود دارد. اگر دالی باشد و معنا هم داشته باشد، پس مدلولی نیز وجود دارد، و می‌گفتند اگر دالی در میان باشد، پس مدلولی هم لازم است، نه اینکه نتیجه می‌شود.[۱۰] این نکته‌ی مهمی است: دال و مدلول باهم لازم و ملزوم هستند، دو جنبه‌ی یک واقعیت محسوب می‌شوند، نه اینکه از همدیگر نتیجه شوند. درست همچون تعریفی که فردینان دوسوسور از دال و مدلول همچون دو سوی یک سکه ارائه کرده است.

در «منطق قدیم» واژه، لفظی است (دلیلی است) که بر معنایی (مدلولی) دلالت می‌کند. واژه‌ی کوزه لفظی است که دلالت بر معنای کوزه دارد، اما از آنجا که هر دلالتی از مقوله‌ی لفظ نیست (چون همان مثال آشنای دود، یا تصویری از یک کوزه) به جای لفظ

و معنا، از واژگان دال و مدلول استفاده شد. نشانه یا دلیل رابطه‌ای است دلالت‌گونه میان دال و مدلول با «عین خارجی» یعنی وجود عینی و «واقعی» چیزها یکی نیست، بل به آن دلالت می‌کند. دال بر مدلول دلالت می‌کند و مدلول بر عین خارجی. رابطه‌ی دال و مدلول استوار به پیمانی است که «تعلق» آن‌ها به یکدیگر را ایجاب می‌کند. لفظ کوزه، دلالت بر معنای کوزه دارد، چون پیشاپیش ما پیمانی را پذیرفته‌ایم که بنا به آن، این لفظ و معنا در مناسبت دلالت‌گونه قرار گرفته‌اند. این نکته را نیز بعدها سوسور در درس‌های زبانشناسی خود تکرار کرد.

ماهیت «قراردادی» زبان در سنت فلسفی یونان پذیرفته نبود. همچون مثال به مکالمه‌ی کراتیلوس افلاتون دقت کنید. برخلاف، در مباحث متالهان یهودی سده‌های میانه این ماهیت مورد بحث قرار گرفت و به دشواری پذیرفته شد، چرا که با شماری از برداشت‌های از عهد عتیق همخوان نبود. در تورات آفرینش کنشی کلامی است: «و خدا گفت روشنایی بشود و روشنایی شد... و خدا روشنایی را روز نامید و تاریکی را شب نامید... و خدا گفت فلکی باشد و خدا فلک را بساخت... و خدا فلک را آسمان نامید».[11] در باب دوم «سفر پیدایش» خداوند تمامی پرندگان و جانوران را نزد آدم می‌آورد تا او بر آن‌ها نام نهد.[12] کنش نامگذاری، گونه‌ای انگیزش دارد و استوار بر همانندی‌های معناشناسیک است، مثلاً «آدم گفت: از این سبب نساء نامیده شود زیرا که از انسان گرفته شد»؛[13] و جایی دیگر چون موسی را نزد دختر فرعون بردند «وی را موسی نام نهاد، زیرا گفت او را از آب بیرون کشیدم».[14] بیشتر تاویل‌کنندگان تورات گوینده‌ی این کلام را دختر فرعون می‌دانند (و به زبان مصریان کهن موشه به معنای نوزاد بود)، اما شماری از تاویل‌کنندگان گوینده‌ی این کلام را مادر واقعی پیامبر می‌دانند، که در این صورت موسی از واژه‌ی عبری «ماشا» به معنای «بیرون کشیدن» است. ابن میمون متاله یهودی، از تامل بر کنش نامگذاری در تورات نتیجه گرفت که جدا از هر انگیزش و هرگونه همانندسازی و قیاس «زبان امری قراردادی است و نه چنانکه بسیاری می‌پندارند امری طبیعی».[15] این حکم ابن میمون که در کتاب دلاله الحائرین طرح شده است، به گونه‌ای دیگر در آثار یوسف الفیومی [سعید فیومی] زبانشناس یهودی که در سده‌ی دهم میلادی، نخستین کتاب واژگان‌شناسی عبری را تدوین کرد، نیز آمده است. او در کتاب آگرون زبان را استوار به «قراردادهایی میان مردم» دانست و هرگونه معنا را نتیجه‌ی این قراردادها خواند.

یادداشت‌های پیوست دوم

۱. چنین تاریخی، هنوز نوشته نشده است. کتاب اومبرتو اکو **نشانه‌شناسی و فلسفه‌ی زبان** که متن اصلی آن به سال ۱۹۸٤ منتشر شده است، طرح آغازین تاریخ نشانه‌شناسی محسوب می‌شود:
U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, tran. M. Bouzaher, Paris, 1988.

2. T. Todorov, *Théories du symbole*, Paris, 1985, p. 17.

3. *Ibid.*, p. 34.
تودورف از کتاب **درباره‌ی هنر کلامی** (فصل پنجم) نوشته‌ی اگوستن قدیس نقل قول آورده است. بحث دقیقی از نظریه‌ی اگوستن درباره‌ی نشانه و به ویژه دسته‌بندی نشانه‌ها را می‌توان در نخستین فصل این کتاب تودورف یافت.

4. *Ibid.*, p. 55.

۵. **عهد جدید، انجیل لوقا**، باب ۲۲، آیه‌های ۱۹ و ۲۰.

6. T. Todorov, *op. cit.*, pp. 43-44.

7. *Ibid.*, p. 55.

8. *Ibid.*, p. 57.

۹. «دلیل» برگردان دقیق واژه‌ی یونانی Semion است، و مدلول برگردان واژه‌ی Semioton و دلالت یا استدلال برگردان Semiosis

۱۰. فان اس، «ساخت منطقی علم کلام اسلامی» ترجمه ا. آرام، **تحقیقات اسلامی**. سال اوّل، ۲، ۱۳٦٦، ص ٤۵.

۱۱. **کتاب مقدس**، سفر پیدایش، باب اوّل، آیه‌های ۳ تا ۸.

۱۲. **پیشین**، باب دوم، آیه‌های ۱۹ و ۲۰

۱۳. **پیشین**، باب دوم، آیه‌ی ۲۳.

۱٤. **کتاب مقدس**، سفر خروج، باب دوم، آیه‌ی ۱۰.

15. Moise Maimonide, *Le guide des égares*, tran. S. Munk, Paris, 1983, p. 352.

پیوست سه

از کتاب **نظریه‌ی ادبی** ارسطو سه ترجمه به زبان فارسی وجود دارد، که به ترتیب تاریخ انتشار کار سهیل افنان، عبدالحسین زرین‌کوب و فتح‌الله مجتبایی هستند.[۱] کتاب نخست یک بار هم در بیروت تجدید چاپ شده است. من این ترجمه را ندیده و نخوانده‌ام. کتاب دوم، به چاپ سوم هم رسیده است و یک بار هم مترجم «به خاطر رعایت احوال خواننده‌ی جوان امروزی» متنی ساده‌تر با اصطلاح‌هایی تازه‌تر فراهم آورد و منتشر کرد.[۲] کتاب سوم نیز قرار است که با عنوان **بوطیقا** (گفتار ارسطو درباره شعر) باز منتشر شود.

در زبان انگلیسی بیش از ده ترجمه‌ی متفاوت از کتاب ارسطو وجود دارد که مشهورترین آن‌ها در **مجموعه‌ی آثار ارسطو**، در انتشارات دانشگاه آکسفورد منتشر شده است:

The works of Aristotle, vol XI, Rhetorica / Poetica, ed. W. D. Ross, Oxford, 1946.

در نگارش کتاب حاضر چاپ ۱۹۷۱ این کتاب مرجع کار من بوده است. به تازگی ترجمه‌ی جدیدی در ایالات متحد منتشر شده است که من هنوز آن را ندیده‌ام، ولی درباره‌اش خوانده‌ام که کاری دقیق است.[۳] هالینول مترجم این کتاب شرح مفصلی هم جداگانه منتشر کرده است[۴].

در زبان فرانسوی، ترجمه‌ای که بار نخست در دهه‌ی ۱۹۳۰ منتشر شده بود، تا چند سال پیش ماخذ اصلی محسوب می‌شد.[۵] اما در سال ۱۹۸۰ ترجمه‌ی درخشانی، همراه با حاشیه‌ها و شرح مفصل دشواری‌های کتاب منتشر شد.[۶] به تازگی ترجمه‌ای «به زبان ساده» منتشر شده است، که با شرح و حاشیه‌های ساده، به کار خواننده‌ی معمولی و غیرمتخصص می‌آید.[۷]

بحث ارسطو از تقلید (mimesis) در کتاب **نظریه‌ی ادبی** همچنان موضوع جدیترین مباحث زیبایی‌شناسیک است. کتاب ارسطو در سده‌های میانه در اروپا ناشناخته بود، ترجمه‌ای کامل از آن وجود نداشت و خلاصه‌های تحریف شده‌اش روشنگر اصول مباحث کتاب

نبودند. به سال ۱۴۹۸ نخستین ترجمه‌ی کامل آن به زبان لاتین در ونیز به پایان رسید. در سال ۱۵۰۳ نخستین چاپ متن یونانی کتاب منتشر شد. ترجمه‌ای به زبان ایتالیایی (همراه با تفسیر) به سال ۱۵۵۰ به همت گروهی که در میان آنان لودوویکو کاستلوترو قرار داشت، در ونیز منتشر شد. یک سده‌ی بعد نخستین ترجمه‌ی فرانسوی کتاب چاپ شد. کاستلوترو مهمترین شارح **نظریه‌ی ادبی** ارسطو در دوران رنسانس بود. او بود که وحدت زمان و مکان را چونان قاعده‌ی اصلی «درام جدید» مطرح کرد. کاستلوترو اصل «پالایش» ارسطویی catharsis را به «ضرورت سودمندی هنر» تبدیل کرد، و حکم او همچنان قطعی باقی ماند تا سرانجام کانت بطلان آن را ثابت کند. پیش از ارسطو، افلاتون بحث از تقلید را آغاز کرده بود. او در کتاب سوم **جمهوری** میان دو گونه بیان تفاوت گذاشت: در یکی شاعر از زبان خودش سخن می‌گوید و در دیگری از زبان شخصیت داستانش. مثلاً در آغاز **ایلیاد**، آنجا که کریسس پیر از آگاممنون تقاضای آزادی دخترش را می‌کند، می‌خوانیم: «او نزد تمامی یونانیان و بیش از همه نزد پسران آتروس که فرماندهان سپاه بودند زاری و التماس کرد»، یعنی راوی کنش کریسس را توصیف می‌کند، اما می‌توانست که قول کریسس را نقل کند، یعنی از زبان این شخصیت صحبت کند.[۸] افلاتون گونه‌ی دوم را تقلید نامیده است. اما ارسطو هردو شکل بیان ادبی را در حکم تقلید می‌داند، چرا که او هر شکل بیان ادبی و هنری را تقلیدی از واقعیت می شناسد. برای ارسطو داستان (Diegesis) یکی از دو شکل تقلید است؛ شکل دیگر بیان دقیق و مستقیم حوادث است که گوینده‌ای در برابر دیگران ارائه کند.[۹] اما نکته اینجاست که تقلید آفرینش دوباره، دقیق و «همشکل» واقعیت طبیعی نیست. به بیان دیگر گونه‌ای «نسخه‌برداری»، یا «بازتولید» نیست. بل آفرینش واقعیتی تازه است، که آن را واقعیت هنری می‌خوانیم، و در گوهر خود با موضوع تقلید همانندی دارد، اما در هستی بی‌میانجی خویش، به واقعیت طبیعی وابسته نیست و در جهان دلالت‌های معنایی متفاوتی قرار دارد. یک درخت در پرده‌ای نقاشی، در یک عکس یا در نمایی از یک فیلم سینمایی به دنیای اثر تعلق دارد و نه به جهان طبیعی که درختی در آن، همچون الگوی اصلی وجود داشت. ارسطو در نظریه‌ی ادبی نوشته است:

> تاریخ‌نگار و شاعر با این حقیقت که یکی گزارش را به نثر می نویسد و دیگری آن را به نظم درمی‌آورد از یکدیگر متمایز نمی شوند... آن‌ها به این دلیل با یکدیگر تفاوت دارند، که تاریخ‌نگار از حوادث رخداده یاد می‌کند و شاعر از حوادثی که می‌توانست رخ دهد. شاعری کاری فلسفیتر است و منش پیشرفته‌تری از تاریخ‌نگاری دارد، چرا که شعر بیانگر امر کلی است، و تاریخ بیانگر امر خاص.[۱۰]

یعنی شعر باتوجه به گوهر موضوع تقلید به کلیّت می‌رسد، و گزارش داستانی یا ادبی آفریننده‌ی واقعیتی تازه می‌شود، اما تاریخ‌نگاری باتوجه به شکل موضوع تقلید، به مواردی جزیی می‌رسد و گزارش تاریخی «تکرار واقعیت» می‌شود. منش دوم را به خطا «تقلید» می‌نامند، حال آنکه ما با دو گونه بیان متفاوت رویاروییم. تقلید زیبایی‌شناسیک به هیچ‌رو به معنای نسخه‌برداری از واقعیت نیست، بل هنرمند واقعیت را ذهنی و درونی می‌کند، و از سوی دیگر آن را بنا به قاعده‌ها و رمزگان بیان هنری دوران شکل می‌دهد. به گفته‌ی تزوتان تودورف در منطق و ذات بحث ارسطو درباره‌ی تقلید «گذر از واقعیت» نهفته است؛[۱۱] و هنر نشان می‌دهد که «جهان چگونه می‌توانست باشد»، نه اینکه «چگونه هست».

از آغاز سده‌ی شانزدهم برداشت ارسطو از تقلید موضوع مباحث زیبایی‌شناسیک شد. پیش از آن نظریه‌ی نوافلاتونیان درباره‌ی تقلید، اساس کار نظریه‌پردازان سده‌های میانه بود. این نظریه پایه‌ی بحث از تمایز هنرهای گوناگون را تعیین می‌کرد. لئوناردو داوینچی در اثبات برتری نقاشی به شعر استدلال می‌کرد که نقاشی هم استوار به تقلید از شکل است (به گفته‌ی او «هنر چشم» است) و هم «چیزی اندیشگون» (cosa mentale) است، استوار به تقلید از کلیّت موضوع؛ حال آنکه شاعری فقط هنر اندیشه است و وابسته به «چشم درونی».[۱۲] این نکته، حتی در سده‌ی هجدهم، مورد پذیرش ناقدان بود. به عنوان مثال به نظر دوبو در نقاشی و شاعری دو گونه‌ی متفاوت از نشانه‌ها به کار رفته است، نشانه‌های نقاشی آشکارند، اما نشانه‌های شاعری نادیدنی هستند.[۱۳] نظر مخالف را به سال ۱۷۴٤ جیمز هریس ارائه کرد که در **سه رساله**، پایگانی برای هنرها قائل شد و جایگاه نخست را به شاعری داد. هریس بنیان نظر خود را بر مفهوم تقلید «به معنایی که ارسطو به کار برده است» گذاشت. به گمان او شعر برتر از نقاشی است، چرا که از نشانه‌هایی سود می‌جوید که «تقلید مستقیم از طبیعت نیستند». او نوشت: «چهره‌های نقاشی شده یا ترکیبی موسیقایی، همواره مناسبتی طبیعی با چیزی دارند که بیانگرش هستند، اما بیان کلامی تنها با عقاید رابطه دارد، که به یاری واژگان نمادین شده‌اند».[۱۴] هریس دوگونه نشانه‌ی تصویری و زبانی را از یکدیگر جدا کرد و برای نشانه‌های زبانی اعتبار قائل شد. حکم هریس در آثار دیدرو نیز یافتنی است. دیدرو گفته است که زبان شاعرانه از نشانه‌های نمادین سود می‌جوید، اما هنرهای تجسمی با نشانه‌های قراردادی سر و کار دارند؛ پس «شعر می‌تواند هر چیز طبیعی را بیان کند و نقاشی قادر به این کار نیست».[۱۵] همین بحث در **لائوکن** لسینگ (آغاز فصل شانزدهم که مهمترین بخش رساله است) تکرار شده است. نقاشی با نشانه‌هایی از رنگ‌ها و فضا سر و کار دارد و مناسبتی طبیعی و ساده با موضوع

اصلی می‌یابد، اما قادر به کاربرد نشانه‌هایی نیست که با موضوعی پیچیده سر و کار داشته باشند. درحالیکه نشانه‌های متن شاعرانه استوار به تقلید نیست و نشانه‌هایی «دارای انگیزش» محسوب می‌شود. نشانه‌های نقاشی در مکان و نشانه‌های شاعری در زمان وجود دارند: «شعر از واژگانی منفرد و جدا از هم تشکیل نمی‌شود، بل این واژگان بر اساس نظام و قاعده‌ای در پی یکدیگر می‌آیند. حتی اگر واژگان نشانه‌های طبیعی نباشند، قاعده‌ی پیدر پی ظاهر شدن آن‌ها، قدرت نشانه‌های طبیعی را به آن‌ها می‌بخشد».[۱۶]

نقد به نظریه‌ی تقلید سابقه‌ای طولانی دارد. در سده‌ی هجدهم کشیش باتو، این نقد را به مسیر تازه‌ای انداخت. او در کتاب **هنرهای زیبا که به اصلی واحد رسیده‌اند** (۱۷۴۶) نوشت که تقلید، اگر دقیق باشد، تقلیدی (نسخه‌برداری ناب از شکل) است و اگر آزادی داشته باشد، دیگر تقلید نخواهد بود. باتو به ارسطو انتقاد کرد که از یکسو ما را به تقلید از آنچه هست دعوت می‌کند و از سوی دیگر می‌گوید که تقلید نمایش آن چیزی است که باید وجود می‌داشت یا در آینده پدید خواهد آمد. به سان ۱۷۸۵ نوشته‌ای دیگر با عنوان **رساله‌ای درباره‌ی وحدت تمامی هنرهای زیبا و علوم به معنایی کامل** اثر کارل فیلیپ موریتس منتشر شد. موریتس نوشت: «زیبایی راستین آنجا وجود دارد که چیزی جز خود نباشد، و یکسر در خود کامل باشد». گونه‌ای پیش‌بینی بحث کانت در مورد زیبایی ناب، و رد اصل سودمندی هنر. با این حکم، بیان ادبی هنری غیر ابزاری دانسته می‌شود که ارزشش در خود آن است، یا به گفته‌ی نووالیس «بیانی است برای خود بیان». هسته‌ی اصلی این نظر در آثار رمانتیک‌های آلمانی تکرار شد، و همچون میراثی نظری به سمبولیست‌ها رسید و سرانجام در آیین‌ها و آثار ادبی سده‌ی حاضر باز مطرح شد. نقد رمانتیک‌ها از نظریه‌ی تقلید تا حدودی ادامه‌ی مباحث باتو موریتس بود. شلگل در رساله‌ی **آیین هنر** نوشت: «از دو حال خارج نیست: یا طبیعت را تقلید می‌کنیم، درست همانطور که خود را به ما می‌نمایاند، و نتیجه چندان زیبا نخواهد بود؛ یا آن را همواره زیبا تصویر می‌کنیم که در این حالت از آن تقلید نکرده‌ایم. چرا نگوییم که هنر ناگزیر است همواره زیبایی را بیان کند؟ ومجبور نیست که هوادار طبیعت باشد؟»[۱۷] چند سال بعد شلینگ در رساله‌ی **درباره‌ی مناسبت میان هنرهای تجسمی و طبیعت** (۱۸۰۷) چکیده این حکم را چنین بیان کرد: «اگر اساس کار را تقلید بدانیم، آنگاه هنرمند تنها زمانی می‌تواند اثری بیآفریند که طبیعت به نظرش زیبا بیاید». شلینگ پیشتر ــ به سال ۱۸۰۰ ــ نوشته بود که قاعده‌ی اصلی هنر، که هر هنرمند ناگزیر است آن را رعایت کند، آفرینش زیبایی است و از این رو هنرمند نمی‌تواند تسلیم طبیعت و زشتی هایش شود. آشکارا اینجا شلگل و شلینگ مفهوم دقیق تقلید را از دیدگاه ارسطو ندانسته‌اند. نظریه‌های مدرن نشانه‌شناسی بر این جنبه از نقد رمانتیک‌ها به نظریه‌ی

ارسطو استوار نیست. این جنبه‌ی نقد از نظریه‌ی ارسطو مهمترین نکته را از دست فرو می‌گذارد که تقلید از نظر ارسطو بازآفرینی طبیعت نیست. تازه، از این بحث بگذریم که آیا قاعده‌ی اصلی هنر آفرینش زیبایی هست یا نه، و هنر، اساساً قاعده‌ی اصلی دارد یا نه.

یادداشت‌های پیوست سوم

۱. رساله شعر ارسطو، ترجمه س. م. افنان، لندن، ۱۹٤۸م.
فن شعر، ترجمه ع. زرین کوب، تهران، ۱۳۷۷.
هنر شاعری، ترجمه ف. مجتبایی، تهران، ۱۳۳۸.

۲. ارسطو و فن شعر، ترجمه ع. زرین کوب، تهران، ۱۳۵۷.

3. Aristotle, *The Poetics*, tra. S. Hallinwell. North Carolina u. p., 1987.

4. S. Hallinwell. *Aristotle's «Poetics»*, North Carolina u. p., 1987.

5. Aristote, *La poétique*, tran. J. Hardy, Paris, 1965.

6. Aristote, *La poétique*, tran. R. Dupont-Roc, et J. Lallot, Paris, 1980.

7. Aristote, *Poétique*, tran. M. Magnien, Paris, 1990.

۸. افلاطون، دوره آثار، ترجمه م.ح. لطفی، تهران، ۱۳۵۷، ج ٤، ص ص ۹۶۲ — ۹۶۱.

9. Aristotle, *The Works, vol xi, Rhetorica/ Poetica*, ed. W. D. Ross, Oxford, 1971, 1448a.

10. *Ibid.*, 1451. b.

11. F. Todorov, *Théories du symbole*, Paris, 1985, pp. 141-159.

12. Léonardo de Vinci, *Traite de la peinture*, Paris, 1960, p. 38.

13. F. Todorov, *op. cit.*, p. 162.

14. *Ibid.*, pp. 164-165.

15. *Ibid.*, p. 167.

16. *Ibid.*, p. 173.

17. *Ibid.*, p. 184.

نگاه کنید به رساله یوهان یواخیم وینکلمان «اندیشه‌هایی درباره‌ی تقلید در نگارگری و پیکرسازی یونانیان باستان»:

H. B. Nisbet ed, *German Aesthetic and Literary Criticism*, Cambridge, u. p., 1985, pp. 29-54.

برابرنامه‌ی واژگان

۱
فرانسوی به انگلیسی و فارسی

actant	«actant»	الگوی کنش
allégorie	allegory	تمثیل
ambiguité	ambiguity	ابهام
anachronism	anachronism	زمان پریشی
analepse	retrospection	بازگشت
anthropomorphisme	anthropomorphism	انسانگونه انگاری
antinomie	antinomy	خلاف آمد
aphorisme	aphorism	گزین گویه
archaique	archaic	باستانی- دیرین
archaisme	archaism	باستان گرایی
archéologie	archaeology	دیرینه شناسی
archétype	archetype	سرنمون- صورت نوعی
architexte	«architexte»	فزون متن
arch-trace	arch-trace	سرعلامت
aura	aura	تجلی
bricolage	«bricolage»	قطعه بندی
cas	case	مَثَل
catharsis	catharsis	پالایش
code	code	رمز- کُد
cognitive	cognitive	شناختی
combinaison	combination	ترکیب
commentaire	commentary	تفسیر
communication	communication	ارتباط
conative	«conative»	کوششی
configuration	configuration	پیکربندی
contact	contact	تماس
conte	tale	داستان- حکایت

conte de fées	fairy tale	حکایت کودکان
contexte	context	زمینه
contiguité	contiguity	همجواری
décodage	«decodag» - decode	رمزشکنی- شناخت با رمزگان
déconstruction	deconstruction	شالوده‌شکنی
défamiliarité	defamilarization	آشنایی زدایی
déformation	deformation	شکل‌شکنی- قالب‌شکنی
description	description	توصیف
destinataire	receiver- addressee	گیرنده
destinateur	sender-addresser	فرستنده
destruction	destruction	ویرانگری
devinette	riddle	معما
diachronique	diachronic	درزمانی
dialogique	«dialogique»	منطق مکالمه
dialogue	dialogue	مکالمه
diction	diction	بیان
diégétique	diegetic	داستانی- بافتِ داستا
discours	discourse	سخن
écriture	writing	نوشتار
écrivain	writer	نویسنده
ecrivants	«ecrivants»	نویسا
éllipse	ellipsis	ایجاز ــ حذف
émotive	emotive	عاطفی
encodage	«encodage»	رمزگذاری
énoncé	utterance	گزاره- گفته
énonciation	enonciation	ارتباط کلامی
épistémologie	epistemology	شناخت‌شناسی
ésthétique	aesthetic	زیبایی شناسی
étymologie	etymology	تبارشناسی واژگان
fantastique	fantastic	شگرف
figuration	figuration	پیکربندی
figure	figure	مجاز بیانی
fonction	function	کارکرد- نقش ویژه
fragment	fragment	قطعه
frequence	frequency	بسامد
gaspillage	«gaspillage»	زیاده گویی

genre	genre	ژانر- نوع ادبی
geste	saga	افسانه‌ی پهلوانی
grammatologie	grammatology	گراماتولوژی
graphocentrisme	graphocentrism	نوشته محوری
hédonisme	hedonism	عیش طلبی
hermeneutique	hermeneutics	هرمنوتیک
heterologie	heterology	منطق چندگونگی
hiérarchie	hierarchy	پایگان- سلسله مراتب
horizon	horizon	افق
hyper texte	hypertext	پیش متن
hypotexte	hypotext	پس متن
icone	icon	شمایل
image	image	تصویر- انگاره
imitation	imitation	تقلید
indice	index	نمایه
intention	intention	نیّت
intralinguale	«intralinguale»	درون‌زبانی
interlinguale	«interlinguale»	بینازبانی
interpretant	interpretant	مورد تاویلی- معنای تاویلی
interprétation	interpretation	تاویل
intersémiotique	intersemiotics	بینانشانه‌ای
intertexte	intertext	درون متن
intertextualité	intertextuality	بینامتنی
intrigue	plot	طرح
intuition	intuition	شهود
ironie	irony	مطایبه‌ی رندانه
jouissance	bliss	خوشی
langage	language	زبان (مطلق زبان)
langage	language	زبان (مثلاً زبان فارسی)
légende	legend	افسانه‌ی مقدس
lineaire	linear	خطی
litterarité	literariness	ادبیّت- سویه‌ی ادبی
locution	proverb	کلام نغز
logocentrisme	logocentrism	کلام محوری
logothéte	logothete	زبان‌ساز- کلام‌آفرین
mémorable	memoir	گزارش (شکل ساده‌ی ادبی)

message	message	پیام
métalinguale	«metalinguale»	فرازبانی
metaphore	metaphor	استعاره
metatextualite	metatextuality	فرامتنی
métonymie	metonymy	مجاز مرسل
mimesis	mimesis	تقلید
monologue	monologue	تک گفتار
morphologie	morphology	ریخت‌شناسی
multiphonie	multiphony	چندآوایی
mythe	myth	اسطوره
mythem	mythem	واحد اسطوره‌ای
mythologie	mythology	اسطوره‌شناسی
mythologique	mythologic	منطق اسطوره
narration	narration	روایت
narratologie	narratology	روایت‌شناسی
néologisme	neologism	نوآوری واژگانی
objet	object	ابژه- موضوع شناسایی
ontologie	ontology	هستی‌شناسی
orthodoxie	orthodoxy	راست‌کیشی
parabole	parabole	حکایت اخلاقی
paradigme	paradigm	سرمشق
paradigmatique	paradigmatic	جانشینی
paradoxe	paradox	ناسازه
paralinguistique	paralinguistic	پیرازبانشناسی
paratexte	paratext	پیرامتنی
parodie	parody	هزل
parole	speech	گفتار
pastiche	pastiche	تقلید (از اثری هنری)
phatique	phatic	کلامی
phénoménologie	phenomenology	پدیدارشناسی
phonetiques	phonetics	آواییک
phonocentrisme	phonocentrism	آوامحوری
phonologie	phonology	آواشناسی - واجشناسی
plaisir	pleasure	لذت
poetique	poetics	نظریه‌ی ادبی
polysemie	polysemy	چندمعنایی

post-	post-	پسا-
pragmatique	pragmatic	پراگماتیک
pré-	pre-	پیشا-
préfiguration	prefiguration	پیشاپیکربندی
présupposition	presupposition	پیش‌فرض
prolepse	prolepsis	پیش‌بینی
réception	reception	پذیرش
récit	story	گزارش- داستان
reference	reference	ارجاع
référent	referent	مصداق
réfiguration	refiguration	باز پیکربندی
ressemblance	similarity	شباهت
rhetorique	rhetoric	نظریه‌ی بیان
rime	rhyme	قافیه
rythme	rhytm	وزن شعری
sélection	selection	گزینش
sémantique	semantic	معناشناسی- معناشناسیک
séme	seme	واحد معنایی
sémiologie	semiology	نشانه‌شناسی
sémiotique	semiotics	نشانه‌شناسی
sense	meaning	معنا
sequence	sequence	پی‌رفت
signe	sign	نشانه
signification	signification	دلالت
signifié	signified	مدلول
signifiant	signifiant-signifier	دال
sphére	sphere	گستره- دامنه
structure	structure	ساختار
structuralism	structuralism	ساختارگرایی
style	style	روش بیان
subcode	subcode	زیررمز- زیرکُد
sujet	subject	سوبژه- شناسنده
symbole	symbol	نماد
synchronique	synchronic	همزمان- همزمانی
synecdoque	synecdoche	مجاز مرسل
syntagmatique	syntagmatic	همنشینی

syntaxe	syntax	نحو
systém	system	نظام
taxonomie	taxonomy	علم دسته‌بندی
téléologie	teleology	انجام‌شناسی
texte	text	متن
thematique	thematic	مایه‌ای- درونمایه‌ای
trace	trace	علامت
trait d'ésprit	joke	لطیفه
transcendance	transcendence	تعالی
trope	trope	مجاز
voix	voice	آوا
vraisemblance	verisimilitude	راست‌نمایی

۲

فارسی به انگلیسی و فرانسوی

فارسی	English	Français
آشنایی زدایی	defamilarization	défamiliarite
آوا	voice	voix
آواشناسی	phonology	phonologie
آوامحوری	phonocentrism	phonocentrisme
آوایک	phonetics	phonétique
ابهام	ambiguity	ambiguité
ادبیّت (سویه‌ی ادبی)	literariness	littérarité
ارتباط	communication	communication
ارتباط کلامی	«enonciation»	énonciation
استعاره	metaphor	métaphore
اسطوره	myth	mythe
اسطوره‌شناسی	mythology	mythologie
افسانه‌ی پهلوانی	saga	geste
افسانه‌ی مقدس	legend	légende
افق	horizon	horizon
انسانگونه‌انگاری	anthropomorphism	anthropomorphisme
الگوی کنش	actant	actant
امر خیالی	imaginary	imaginaire
انجام‌شناسی	teleology	téléologie
ایجاز	ellipsis	éllipse
باز پیکربندی	refiguration	réfiguration
بازگشت	retrospection	analepse
باستانگرایی	archaism	archaisme
بافت قصه	diegetic	diegetique
بسامد	frequency	fréquence
بیان	diction	diction
بینازبانی	«interlingule»	interlinguale

بینانشانه‌ای	intersemiotics	intersémiotique
بینامتنی	intertextuality	intertextualite
پالایش	catharsis	catharsis
پایگان	hierarchy	hiérarchie
پدیدارشناسی	phenomenology	phénomenologie
پذیرش	reception	réception
پراگماتیک	pragmatic	pragmatique
پسا	post-	post-
پس‌متن	hypotext	hypotexte
پیام	message	message
پیرازبانشناسی	paralinguistic	paralinguistique
پیرامتنی	paratext	paratexte
پی‌رفت	sequence	sequence
پیشا-	pre-	pré-
پیشاپیکربندی	prefiguration	préfiguration
پیش‌بینی	prolepsis	prolepse
پیش‌فرض	presupposition	présupposition
پیش‌متن	hypertext	hypertexte
پیشنهاده	premise	prémisse
پیکربندی	configuration	configuration
تاویل	interpretation	intérpretation
تبارشناسی واژگان	etymology	étymologie
تجلی	aura	aura
ترکیب	combination	combinaison
تصویر- انگاره	image	image
تعالی	transcendence	transcendance
تفسیر	commentary	commentaire
تقلید	imitation	imitation
تقلید (از اثر هنری)	pastiche	pastiche
تقلیل	reduction	réduction
تک گفتار	monologue	monologue
تماس	contact	contact
تمثیل	allegory	allegorie
توصیف	description	description
جانشینی	paradigmatic	paradigmatique
چندآوایی	multiphony	multiphonie

چندمعنایی	polysemy	polysemie
حکایت	tale	conte
حکایت اخلاقی	parabole	parabole
حکایت کودکان	fairy tale	conte de fées
خطی	linear	linéaire
خلاف آمد	antinomy	antinomie
خوشی	bliss	jouissance
دال	signifiant-signifier	signifiant
درزمانی	diachronic	diachronique
درون‌زبانی	«intralinguale»	intralinguale
درون‌متن	intertext	intertexte
دلالت	signification	signification
دیرینه‌شناسی	archaeology	archéologie
راس کیشی	orthodoxy	orthodoxie
راست‌نمایی	verisimilitude	vraisemblance
رمز- کُد	code	code
رمزشکنی	decode	decodage
رمزگذاری	«encodage»	encodage
روایت	narration	narration
روایت‌شناسی	narratology	narratologie
روش بیان	style	style
ریخت‌شناسی	morphology	morphologie
زبان (به معنای مطلق)	language	langage
زبان (مثلاً زبان فارسی)	language	langage
زبان‌ساز	logothete	logothete
زمان پریشی	anachronism	anachronism
زمینه	context	contexte
زیاده گویی	«gaspillage»	gaspillage
زیبایی شناسی	aesthetic	ésthétique
زیررمز	subcode	subcode
ژانر	genre	genre
ساختار	structure	structure
ساختارگرایی	structuralism	structuralism
سخن	discourse	discours
سرعلامت	arch-trace	arch-trace
سرمشق	paradigme	paradigme

archétype	archetype	سرنمون
déconstruction	deconstruction	شالوده‌شکنی
ressemblance	similarity	شباهت
forme	form	شکل
déformation	deformation	شکل‌شکنی
fantastique	fantastic	شگرف
icone	icon	شمایل
épistémologie	epistemology	شناخت‌شناسی
cognitive	cognitive	شناختی
intuition	intuition	شهود
intrigue	plot	طرح
émotive	emotive	عاطفی
trace	trace	علامت
taxonomie	taxonomy	علم دسته‌بندی
hédonisme	hedonism	عیش‌طلبی
métalinguale	«metalinguale»	فرازبانی
métatextualité	metatextuality	فرامتنی
destinateur	sender-addresser	فرستنده
architexte	architext	فزون متن
rime	rhyme	قافیه
fragment	fragment	قطعه
bricolage	«bricolage»	قطعه‌بندی
fonction	function	کارکرد
logo centrisme	logo centrism	کلام محوری
locution	proverb	کلام نغز
phatique	phatic	کلامی
conative	«conative»	کوششی
grammatologie	grammatology	گراماتولوژی
mémorable	memoire	گزارش (همچون شکل ساده‌ی ادبی)
récit	story	گزارش (داستانی و تاریخی)
énoncé	utterance	گزاره
sélection	selection	گزینش
aphorisme	aphorism	گزین گویه
sphére	sphere	گستره
parole	speech	گفتار
destinataire	receiver-addressee	گیرنده

لذت	pleasure	plaisir
لطیفه	joke	trait d'ésprit
مایه‌ای	thematic	thematique
متن	text	texte
مَثَل	case	cas
مجاز	trope	trope
مجاز بیانی	figure	figure
مجاز مرسل	metonymy-synecdoche	métonymie-synecdoque
مدلول	signified	signifié
مصداق	referent	référent
مطایبه‌ی رندانه	irony	ironie
معما	riddle	devinette
معنا	meaning	sense
معناشناسی	semantics	sémantique
مکالمه	dialogue	dialogue
منطق اسطوره	mythologic	mythologique
منطق چندگونگی	heterology	hétérologie
منطق مکالمه	«dialogique»	dialogique
مورد تاویلی	interpretant	interpretant
ناسازه	paradox	paradoxe
نحو	syntax	syntaxe
نشانه	sign	signe
نشانه‌شناسی	semiology-semiotics	sémiology-semiotique
نظام	system	systém
نظریه‌ی ادبی	poetics	poetique
نظریه‌ی بیان	rhetoric	rhetorique
نماد	symbol	symbole
نمایه	index	indice
نوآوری واژگانی	neologism	néologisme
نوشتار	writiny	écriture
نوشته محوری	graphocentrism	graphocentrisme
نویسا	«ecrivants»	écrivants
نویسنده	writer	écrivain
نیّت	intention	intention
واحد اسطوره‌ای	mythem	mythem
واحد معنایی	seme	séme

وزن شعری	rhvtm	rythme
ویرانگری	destruction	destruction
هرمنوتیک	hermeneutics	hermeneutique
هزل	parody	parodie
هستی شناسی	ontology	ontologie
همجواری	contiguity	contiguité
همزمانی	synchronic	synchronique
همنشینی.	syntagmatic	syntagmatique

نمایه‌ها

نمایه نام‌ها

نمایه درونمایه‌ها

Babak Ahmadi

The Text-structure and Textual Interpretation

1
Semiology and Structuralism

2
Deconstruction and Hermeneutics



1992
Nashr-e Markaz
Tehran, Iran
P.O.Box 14155-5541

بخش نخست کتاب درباره‌ی تکامل تـاریخی روش ساختاری پژوهش متون ادبی است. بحث با زبان‌شنـاسی سـوسـور و منطق پیرس آغاز می‌شـود و ادامه‌ی آن به شـرح نظریه‌های ادبی اندیشگـرانی می‌رسـد چون شکلوفسکی، یاکوبسن، باختین، موکاروفسکی، اسپیتزر، پروپ، پولس، برمون و گرماس.

در بخش دوم از اندیشه‌هـایی بحث شده است که مهم‌ترین نظریه‌پردازان سـاختارگرا در سه دهه‌ی اخیر در زمینه‌ی بررسی متن ادبی ارائه کرده‌اند، متفکرانی چون لوئی اسـتـروس، فوکو، بارت، تودورف، ژنت، کریستوا و اکو.

بخش بعدی به روش شالوده‌شکنی متن می‌پردازد که دریدا پایه گذاشته است. نقد این متفکر از «متافیزیک حضور»، اندیشه‌های بلوم، دمان و دیگر شالوده‌شکنـان و نیز نظریـه‌های ادبی فیلسوفان پسامدرنیست چون دلوز و لیوتار در این بخش آمده است.

بخش آخر دربـاره‌ی تکامـل تاریخـی و مباحث اصلی آیین هرمنوتیـک اسـت، از روش تـأویل متـون مقـدس تـا آخـرین آثار نظریه‌پـردازان «مکتـب دریـافت متـن». در ایـن راه اندیشه‌های نیچـه، فروید، هوسرل، هیدگر، هرش، ریکور، آیـزر و یـاس درباره‌ی تأویـل متن طرح شده است.

کتاب‌های نشرمرکز در همین زمینه

چهار گزارش از تذکره‌الاولیاء عطار بابک احمدی
طبیعت و قاعده ژان پیر شانژو، پل ریکور/ بابک احمدی، دکتر عبدالرحمن نجل‌رحیم
به سوی پسامدرن پیام یزدانجو
ادبیات پسامدرن پیام یزدانجو
بینامتنیت گراهام آلن/ پیام یزدانجو
لذت متن رولان بارت/ پیام یزدانجو
نقد و حقیقت رولان بارت/ شیرین‌دخت دقیقیان
پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی تری ایگلتون/ عباس مخبر
نظریه‌ی ادبی، معرفی بسیار مختصر جاناتان کالر/ فرزانه طاهری


ISBN: 978-964-305-454-0



۱۶۸۰۰ تومان